

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/148060>

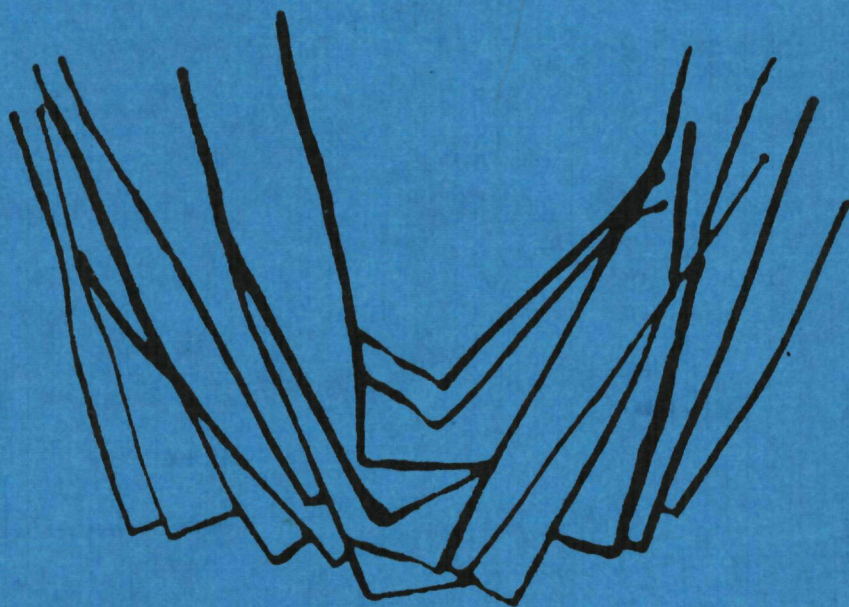
Please be advised that this information was generated on 2017-12-05 and may be subject to change.

2609

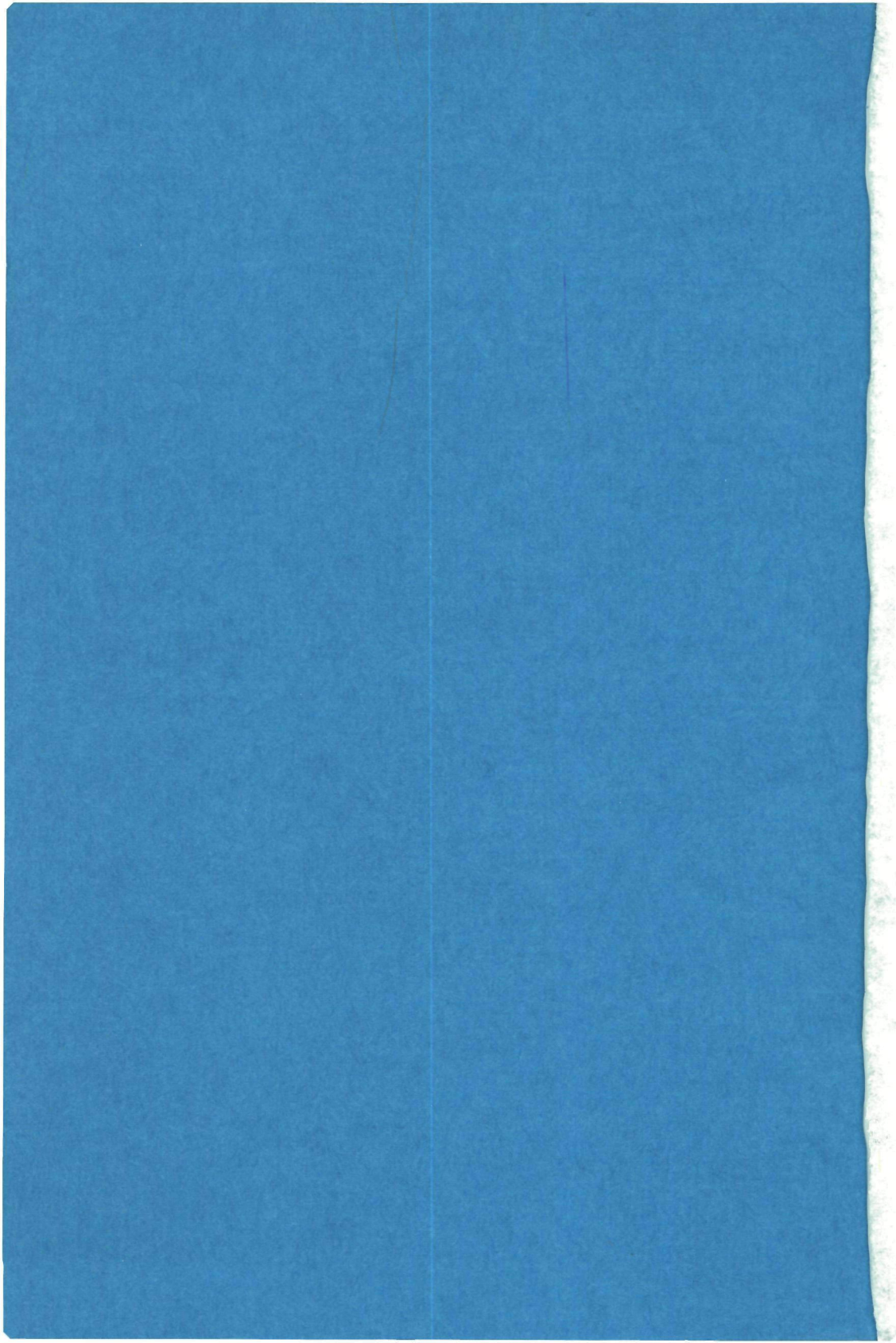
ULLA MUSARRA-SCHRØDER

LE ROMAN-MÉMOIRES MODERNE

POUR UNE TYPOLOGIE DU RÉCIT
À LA PREMIÈRE PERSONNE



APA - HOLLAND UNIVERSITY PRESS
AMSTERDAM & MAARSSEN



LE ROMAN-MÉMOIRES MODERNE

PROMOTOREN

Prof. Dr. W.J.M. Bronzwaer

Prof. Dr. D.W. Fokkema

LE ROMAN-MÉMOIRES MODERNE

POUR UNE TYPOLOGIE DU RÉCIT À LA PREMIÈRE PERSONNE

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van
doctor in de letteren
aan de Katholieke Universiteit te Nijmegen,
op gezag van de Rector Magnificus
Prof. Dr. P.G.A.B. Wijdeveld,
volgens het besluit
van het college van decanen
in het openbaar te verdedigen
op woensdag 17 juni 1981
des namiddags te 4 uur

door

ULLA MUSARRA-SCHRØDER

geboren te Mariager, Denemarken



APA-HOLLAND UNIVERSITY PRESS
AMSTERDAM & MAARSSSEN

APA - ACADEMIC PUBLISHERS ASSOCIATED

(APA-UITGEVERS ASSOCIATIE)

PHILO PRESS VAN HEUSDEN HISSINK & CO / FONTES PERS

HOLLAND UNIVERSITY PRESS

ORIENTAL PRESS / UNIVERSITY PRESS AMSTERDAM



POSTBUS 1850

NL-1000 BW AMSTERDAM

&

POSTBUS 122

NL-3600 AC MAARSSEN

ISBN 90 302 1236 5

© 1981 by Holland University Press bv, Amsterdam & Maarssen

Tous droits réservés

No part of this book may be translated or reproduced in any form by print, photoprint, photocopying, microfilm or any other means, without the written permission from the publishers

Printed in the Netherlands

Ces dernières années ont été témoins de l'intérêt croissant suscité par le "je" en littérature, par les genres autobiographiques et par le récit à la première personne. Ce dernier occupe une place de premier plan dans les nombreux travaux récemment consacrés à la théorie du roman et à la narratologie. Comme on peut s'en rendre compte à la lecture des travaux de Franz Stanzel et de Gérard Genette, la typologie du récit à la première personne constitue une subdivision de la typologie générale du roman. Dans ce cadre, on constate cependant l'absence d'une typologie spécifique non seulement orientée vers les types "classiques" du roman par lettres, du journal intime et du roman-mémoires, mais aussi vers les variantes modernes du genre.

Cette étude se veut une contribution à l'élaboration d'une telle typologie. J'ai concentré mes recherches sur le type du roman-mémoires où les rapports existants entre le "moi" du narrateur (le héros-narrateur) et son "moi" d'autrefois (le héros-personnage) se manifestent le plus clairement. Loin de me limiter au roman-mémoires traditionnel, j'ai étendu mes recherches au développement du type au cours du modernisme (1910 - 1940) et des années qui ont immédiatement suivi avec le roman existentialiste et le Nouveau Roman. A partir du matériel analysé, j'ai tenté de formuler les principes d'une typologie qui ferait la part de l'évolution du récit à la première personne.

Un certain nombre de travaux récents, consacrés à la théorie du roman et à la narratologie, se sont avérés essentiels à la poursuite de mes recherches. La distinction opérée par Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975) entre les textes à "pacte autobiographique" et les textes à "pacte romanesque" m'a été d'une grande aide dans l'élaboration du corpus: le choix s'est porté sur des textes impliquant un narrateur fictif, c'est-à-dire non identique à l'instance extra-textuelle de l'auteur. (Ce faisant, je n'ai pas perdu de vue que l'oeuvre de Proust, notamment, peut faire l'objet de quelques réserves dans cette perspective). Je suis également redevable d'une grande partie de mes concepts et méthodes à la narratologie de Gérard Genette et de Mieke Bal. Pour mon analyse

des niveaux discursifs et des rapports existants entre les "voix" du narrateur et du personnage, je me suis inspirée des théories de Mikhaïl Bakhtine sur les textes dialogiques, pour l'application desquelles j'ai mis en profit les adaptations stylistiques de V.N. Vološinov.

J'ai trouvé ma source d'inspiration principale dans l'oeuvre de Jean Rousset. C'est dans son introduction à **Narcisse Romancier** (1973), que l'on trouve la définition la plus claire du type du "roman-mémoires", ainsi que les prémisses d'une analyse des variantes modernes du genre.

Nombreux sont ceux dont l'aide précieuse m'a permis de terminer cette thèse. Je voudrais en premier lieu exprimer toute ma gratitude vers ceux de mes collègues qui m'ont encouragée de mener à bien ma recherche et qui m'ont fait bénéficier de leur critique et de leurs conseils indispensables. J'adresse de sincères remerciements aux étudiants qui ont assisté à mes séminaires sur la narratologie et sur le modernisme et qui m'ont ainsi aidée à parfaire la formulation de mes conceptions. L'intérêt qu'ils ont manifesté m'a été d'un grand secours.

Je remercie encore Madame drs. Hanneke Wasser pour avoir établi la bibliographie et Monsieur Tejo Borm enfin, pour m'avoir aidée à relire les épreuves et composer l'index.

Je tiens particulièrement à remercier Madame Solange Hillerström-Pinto à qui est revenue la lourde tâche de corriger le français de mon manuscrit, et sans la collaboration de qui cette thèse n'aurait pu être achevée. Mes remerciements encore à Madame Hettie Kersjes-Ravenstein qui a tapé de longs passages du manuscrit, et à Madame et Monsieur Loes et Henk Baadenhuijsen-Haarsma pour la précision et le soin qu'ils ont apporté à la préparation du "print" définitif.

Il me reste encore à remercier mon mari et mes enfants: le premier pour avoir toujours stimulé mes recherches par ses vastes connaissances et par la subtilité de ses commentaires, les seconds pour leur solidarité et leur bonne humeur.

Ulla Musarra-Schrøder
Nimègue, mars 1981

à mon mari,

à mes enfants

TABLE DES MATIERES

Avant-propos	p. VII
I PREAMBULE NARRATOLOGIQUE	p. 3
1. LA DISTANCE TEMPORELLE	p. 3
2. VISION ET FOCALISATION	p. 7
2.1. Les visions	p. 7
2.2. Focalisation	p. 9
3. LES ACTIVITES DE FOCALISATION ET DE NARRATION	p. 11
4. L'INTERFERENCE TEXTUELLE ET LE RAPPORT DIALOGIQUE	p. 14
II LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL	p. 25
1. LES STRUCTURES TEMPORELLES	p. 25
1.1. Rétrospectivité et distance temporelle	p. 25
1.2. L'ordre temporel	p. 29
2. VISIONS ET DISTANCES	p. 31
2.1. La vision du héros-narrateur et la distance morale	p. 32
2.2. Juxtaposition et superposition des visions	p. 35
2.3. Le décalage des visions	p. 40
2.4. La focalisation intradiégétique et la position d'objet du héros-personnage	p. 42
3. NARRATION ET FOCALISATION	p. 43
3.1. Le discours rapporté et la collocation de textes	p. 44
3.2. Le discours narrativisé, le discours transposé et l'interférence textuelle	p. 47
3.2.1. L'interférence simple	p. 48
	XI

3.2.2. L'interférence complexe et le dialogisme	p. 50
3.3. Le discours objectivé	p. 53
4. LES NIVEAUX NARRATIFS	p. 54
III LE ROMAN-MEMOIRES DU MODERNISME	p. 61
0. LES PROCEDES NARRATIFS DU MODERNISME	p. 61
1. A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU, L'ACTIVITE DE LA MEMOIRE ''INVOLONTAIRE'' ET LA RECUPERABILITE DU PASSE	p. 66
1.1. Le niveau intermédiaire	p. 66
1.1.1. Les phases de la découverte de la mémoire	p. 68
1.1.2. Des ''impressions'' aux ''réminiscences''	p. 79
1.1.3. Le niveau intermédiaire et la position du narrateur	p. 87
1.2. L' ''extratemporalité'' et l'art narratif dans ''Combray'' II	p. 92
1.2.1. Les structures temporelles	p. 93
1.2.2. Les niveaux narratifs	p. 102
1.2.2.1. Visions et distances	p. 103
1.2.2.2. La description du ''monde'' de Combray	p. 106
1.2.3. La mémoire ''involontaire'' et la réalisation de l' ''extra-temporel''	p. 115
2. LA RUPTURE AVEC LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL ET L'INSPIRATION REÇUE DU JOURNAL INTIME	p. 116
2.1. La dénonciation du genre chez Italo Svevo	p. 116
2.1.1. L'activité de la mémoration	p. 116
2.1.2. Les structures temporelles	p. 120
2.1.3. Les visions et les distances	p. 124
2.1.4. La maladie et la santé de Zeno	p. 132
2.2. Le roman-mémoires et l'alternative fournie par le journal intime	p. 136

3. CONCLUSION	p. 141
3.1. Le roman-mémoires du modernisme dans son rapport avec le roman-mémoires traditionnel	p. 141
3.2. Le roman-mémoires moderniste et les procédés narratifs du modernisme	p. 147
3.2.1. Le dépassement du monde extérieur	p. 148
3.2.2. L'introspection	p. 148
3.2.3. Focalisation et narration	p. 150
3.2.4. La structure temporelle	p. 152
3.2.5. L'auto-réflexion	p. 154
3.3. Le roman-mémoires du modernisme: entre tradition et renouvellement	p. 157
L'EVOLUTION DU ROMAN-MEMOIRES DEPUIS LE MODERNISME (De l'existentialisme au Nouveau Roman)	
	p. 163
0. INTRODUCTION	p. 163
0.1. Le problème de la continuité / discontinuité	p. 163
0.1.2. (Procédés narratifs)	p. 172
0.1.2.1. Le discours descriptif et la réalité phénoménologique	p. 172
0.1.2.2. Le rapport entre la conscience et les objets	p. 174
0.1.2.3. Focalisation et narration (l'effacement de l'extra-diégèse)	p. 175
0.1.2.4. Le temps 'phénoménologique' et les structures temporelles	p. 176
0.1.2.5. L'auto-réflexion	p. 177
0.2. Le roman-mémoires entre 1940 et 1960. (La composition du corpus)	p. 177
1. L'ETRANGER DE CAMUS: ROMAN-MEMOIRES ET JOURNAL INTIME	
	p. 179
1.1. Journal intime ou roman-mémoires?	p. 179
1.2. La structure temporelle	p. 181
1.2.1. Fréquence et ordre temporel	p. 181
1.2.2. La distance temporelle	p. 183

1.2.2.1. Les distances temporelles dans la première partie	p. 184
1.2.2.2. Les distances temporelles dans la deuxième partie	p. 186
1.3. Les visions	p. 187
1.4. Les niveaux de la narration	p. 184
1.4.1. Les qualités discursives	p. 192
1.4.1.1. Les métaphores	p. 192
1.4.1.2. Les constructions gram- maticales	p. 195
1.4.2. Les deux textes du narrateur	p. 196
1.4.3. L'organisation thématique	p. 198
1.5. La position du narrateur et la structure typologique du roman	p. 202
 2. LA LUNA E' I FALÒ DE CESARE PAVESE. LA CRISE DE LA MEMOIRE	 p. 205
2.1. L'activité mémorative	p. 205
2.2. La position des instances narratives et les niveaux temporels	p. 206
2.2.1. Le niveau temporel de la narration	p. 208
2.2.2. Le niveau temporel des médiateurs	p. 210
2.2.3. Le niveau temporel du héros-person- nage	p. 212
2.2.4. Le niveau temporel de la guerre	p. 213
2.2.5. La médiation et la réduction for- melle des distances	p. 214
2.3. Les visions	p. 215
2.3.1. Le héros-narrateur et le héros-mé- diateur	p. 216
2.3.2. Le héros-narrateur/médiateur et les personnages secondaires (Cinto et Nuto)	p. 216
2.4. La narration	p. 220
2.4.1. Le discours rapporté	p. 220
2.4.2. Le style indirect et l'interférence textuelle	p. 221
2.4.3. Les dialogues avec Nuto	p. 224
2.4.4. Les deux narrateurs	p. 228
2.5. Le passé est-il irrécupérable? (analyse thématique)	p. 230

3. LES DISTANCES NARRATIVES DANS LA CHUTE DE CAMUS	p. 234
3.1. (La découverte de la ''mémoire'')	p. 234
3.2. Les niveaux temporels	p. 235
3.3. Distances et visions	p. 241
3.4. Les niveaux narratifs	p. 247
3.4.1. Le discours du personnage	p. 247
3.4.2. Le narrateur et son interlocuteur	p. 249
3.4.2.1. Le discours interrogatif	p. 249
3.4.2.2. La technique d'(auto) accusation	p. 254
4. MICHEL BUTOR, L'EMPLOI DU TEMPS ET LE DÉPAS- SEMENT DES DISTANCES NARRATIVES	p. 257
4.1. Les niveaux temporels	p. 258
4.2. L'activité de la mémoire	p. 262
4.3. Les niveaux narratifs et la médiation des distances	p. 268
4.3.1. Le rôle du présent, du passé et du futur	p. 268
4.3.2. Les niveaux intermédiaires de la narration	p. 270
4.3.3. Les niveaux intermédiaires du narré	p. 274
4.4. Narration et lecture	p. 282
4.5. La structure d'emboîtement et l'auto- réflexion du texte	p. 286
4.5.1. Les oeuvres d'art antiques	p. 288
4.5.2. Le roman policier	p. 290
4.5.3. Les monuments nouveaux	p. 291
4.5.4. La ''mise en lumière'' et l'auto- réflexion du texte	p. 293
5. CONCLUSION	p. 294
5.1. Le roman-mémoires des années 1940-1960 et la tradition moderniste	p. 295
5.1.1. L'Etranger	p. 295
5.1.2. La luna e i falò	p. 297
5.1.3. La Chute	p. 300
5.1.4. L'Emploi du temps	p. 303

**5.2. Le roman-mémoires et le programme narratif
des existentialistes et des Nouveaux
Romanciers**

p. 308

**V CONCLUSION. VERS UNE NOUVELLE TYPOLOGIE DU ROMAN
A LA PREMIERE PERSONNE**

p. 313

NOTES

p. 317

BIBLIOGRAPHIE

p. 363

INDEX

p. 381

SAMENVATTING

P. 391

I

PREAMBULE NARRATOLOGIQUE

PREAMBULE NARRATOLOGIQUE

La théorie du récit à la première personne est subordonnée à la théorie du récit en général. C'est pour cette raison que le point de départ de l'exposé suivant se situera dans le champ narratologique général. A la fin de chacun des paragraphes, nous tenterons cependant de déterminer les répercussions des aspects généraux sur le champ spécifique du roman à la première personne, ce qui nous permettra de passer au champ plus spécifique encore du roman-mémoires traditionnel.

Notre exposé est, en premier lieu, constitué par la sélection et, en second lieu, par l'adaptation de certaines contributions à la narratologie moderne dont quelques-unes (comme celles de Jean Pouillon, Gérard Genette, Mieke Bal, Jean Rousset et Mikhaïl Bakhtine) ont été indispensables pour notre recherche. Nous avons adapté ces contributions dans l'intention de fournir un cadre narratologique à la description du roman-mémoires en général et du roman-mémoires du modernisme en particulier. En raison du caractère spécifique de notre recherche, l'exposé suivant se concentrera sur des catégories narratives telles que la distance temporelle, la vision et la focalisation, la narration et la distanciation.

1. LA DISTANCE TEMPORELLE

La position temporelle du narrateur par rapport à l'action racontée, fournit le fondement de la typologie proposée par Gérard Genette. Dans le chapitre "Voix" de son "Discours du récit", Gérard Genette fait une distinction précise entre le récit "à narration ultérieure", le récit "à narration antérieure", le récit "à narration simultanée" et le récit "à narration intercalée"(1). Des quatre types cités, seul le premier (le récit "à narration ultérieure") relève de la structure traditionnelle de la distance épique(2). La narration est postérieure à l'action racontée par rapport à laquelle

elle se situe à une distance indéterminée(3). Le type de "narration ultérieure" (qui correspond au type "auctorial" selon la terminologie de F. Stanzel(4)) "préside" selon Genette "à l'immense majorité des récits produits à ce jour"(5). Les trois autres types représentent des déviations plus ou moins extrêmes de ce premier type. Le type de "narration antérieure" inclut tous les récits (souvent des récits encadrés) prédictifs et, pour ainsi dire, "prophétiques"(6). Au type de "narration simultanée" appartiennent tous les récits où le moment de l'action racontée coïncide avec le moment de la narration: entre le narrateur et l'action racontée il n'y a pas de distance temporelle; le narrateur raconte ce qui se passe au moment même où il écrit. Ce type de narration connaît deux variantes. Dans la première, l'acte narratif cherche à s'effacer au profit de l'action racontée. Dans l'autre, c'est la narration qui prédomine; l'action racontée est réduite à un "simple prétexte" et souvent abolie(7).

Entre les deux types de "narration ultérieure" et "narration simultanée", nous pensons qu'il conviendrait d'insérer un type intermédiaire, le récit à "narration quasi-simultanée". Ici, le narrateur ne prend plus place à la fin ou au milieu de l'action racontée, mais à une brève distance de chacune des phases de cette dernière. Le narrateur raconte ce qui s'est passé le jour même ou la veille, c'est-à-dire dans un passé très récent. Il s'agit ici du type de narration réalisé le plus souvent dans le journal intime ou dans le roman épistolaire où il est complété par la "narration simultanée". Ainsi se réalise le quatrième type proposé par Gérard Genette, le récit à "narration intercalée": les passages où le narrateur raconte ce qui s'est passé "hier", "ce matin" ou "aujourd'hui" alternent avec ceux où il raconte ce qu'il en pense "maintenant" ou "ce soir"(8). Parmi les types proposés par Gérard Genette, le récit à "narration ultérieure", nous intéressera surtout dans le contexte du roman-mémoires traditionnel, les récits à "narration simultanée" et "intercalée" dans le contexte du roman-mémoires moderniste. C'est dans ce dernier contexte que la notion de "narration quasi-simultanée" s'avérera utile.

Jusqu'à un certain point, c'est la position du narrateur par rapport à l'action racontée qui détermine l'ordre du récit. Le récit à "narration ultérieure" est caractérisé par une chronologie générale et globale et par des formes spécifiques d'anachronie(9). Dans le récit traditionnel à "narration ultérieure" on observe ainsi une certaine concordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit(10), une concordance qui peut être entravée par des formes

spécifiques de discordance, telles l'anticipation (la prolepse selon la terminologie de Genette) et la rétrospection (l'analepse selon Genette)(11). Le récit traditionnel est donc, comme le dit Michel Butor, organisé "autour d'un fil chronologique fort grossier (...), auquel s'agglomèrent au petit bonheur des références, des souvenirs, des explications"(12). Le récit à "narration simultanée" et "intercalée" peut être caractérisé par le maintien rigoureux de la chronologie de l'histoire (le narrateur (le personnage) raconte ce qui se passe (ou ce qu'il pense) au jour le jour), mais aussi par l'exploitation extrême de l'anachronie. Le narrateur qui se situe au centre des événements à raconter, est à même de se déplacer d'un espace temporel (son présent) à l'autre (son passé ou son futur).

Dans le récit à la première personne, la distance temporelle entre le moment de la narration et l'action racontée est plus explicite que dans le récit à la troisième personne. La "narration ultérieure" est représentée par le roman-mémoires: le héros-narrateur raconte ce qui lui est arrivé autrefois(13). C'est dans le roman-mémoires que la combinaison de la chronologie globale avec des anachronies incidentelles (surtout sous forme de prolepses) se réalise de la façon la plus naturelle: Pour le héros-narrateur qui se trouve à la fin de l'action à raconter, il est particulièrement facile de faire des allusions à l'avenir du héros-personnage(14). Les types de "narration simultanée", "narration quasi-simultanée" et "narration intercalée" se réalisent le plus souvent dans le journal intime et dans le roman épistolaire. Dans ces genres, la distance temporelle entre le moment de la narration et l'action narrée (ce qui s'est passé "hier", "ce matin" ou "aujourd'hui") est explicitée. Les ressources offertes par ces techniques sont exploitées, nous y reviendrons, dans les variantes modernistes du roman-mémoires.

Parmi les autres catégories de la structure temporelle, catégories qui jouent un rôle important dans les analyses qui vont suivre, il faut ranger la "durée" et la "fréquence"(15). Représenté le plus souvent par la "narration ultérieure", le récit traditionnel présente une certaine continuité régulière, en dehors de la chronologie générale: l'action progresse selon un rythme assez régulier, les accélérations (au moyen de résumés et d'ellipses) et les ralentissements (scènes et descriptions) alternent de façon régulière. Les accélérations embrassent des périodes d'une étendue peu variée, les ralentissements ne sont pas très intensifs. Dans beaucoup de récits, cette continuité (considérée

par Gérard Genette comme un des procédés au moyen desquels le récit se rapproche de la réalisation de "l'isochronie" narrative(16)) est remplacée par la discontinuité: la progression régulière de l'action est contrecarrée d'une part, par des intervalles, des "blancs" qui peuvent embrasser des périodes de longueur considérable(17), d'autre part par des ralentissements, des "pauses descriptives" qui peuvent s'étendre sur des chapitres entiers. Pour ce qui est de la catégorie de la "fréquence", on peut conclure que le récit à "narration ultérieure", le récit donc où prédominent une certaine chronologie ainsi qu'une certaine continuité, est aussi caractérisé par la prédominance de la narration "singulative" (le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois) et quelquefois aussi par la narration "itérative" (le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé n fois). Dans le récit à "narration simultanée" ("quasi-simultanée" et "intercalée"), la narration "singulative" est complétée surtout par la narration "répétitive" (le narrateur raconte n fois ce qui s'est passé une fois)(18). La narration "singulative" (et "itérative") se réalise ainsi le plus souvent dans le roman-mémoires, la narration "répétitive" (à côté de la narration "singulative") le plus souvent dans le roman épistolaire ou dans le journal intime.

La distance temporelle peut entraîner la distance narrative ou comme l'exprime Gérard Genette, la "distance modale"(19). Au résumé des événements (fréquent dans le récit à "narration ultérieure") correspondent les diverses formes de résumés "de paroles": le discours narrativisé ("l'état le plus distant (...) et le plus réducteur" où l'énoncé du personnage est raconté comme un fait parmi d'autres(20)) et le discours transposé (le discours en style indirect)(21). Au récit d'événements mimétique (récit direct et immédiat) correspond alors le discours rapporté, le discours en style direct où toute distance entre celui qui parle (le personnage) et celui qui rapporte son énoncé (le narrateur) est supprimée. Entre le discours transposé d'une part et le discours rapporté d'autre part, se situe le style indirect libre, type de discours qui peut relever à la fois de la distance et du rapprochement entre le personnage et le narrateur(22).

2.1. Les visions

La distinction qu'opère Jean Pouillon entre la vision "par derrière" et la vision "avec", peut être considérée comme une spécification de certains aspects caractéristiques du type genettien de "narration ultérieure" d'une part, et du type de "narration simultanée" d'autre part. Le narrateur qui se trouve dans une position postérieure ou supérieure à l'action, racontera les événements à partir d'une vision "par derrière"; celui qui se trouve dans une position "simultanée" ou "quasi-simultanée" à l'action sera porté à raconter les événements à partir du point de vue du personnage, c'est-à-dire à partir d'une vision "avec". Une telle schématisation est pourtant loin d'être conforme à la pratique. Souvent, le narrateur du récit à "narration ultérieure" renonce à sa vision "par derrière" et se limite au point de vue du personnage. Sa vision "par derrière" est donc, pour ainsi dire, camouflée par une vision "avec". Dans la tradition narrative, on connaît le rôle joué par l'alternance entre ce genre de "restrictions de champ" et les formes diverses de "l'intrusion d'auteur"(23).

La distinction entre la vision "par derrière" et la vision "avec" entraîne la possibilité d'une distinction secondaire entre les activités de la perception pure (le "voir") d'une part et les activités de réflexion (le "savoir") d'autre part. Utilisant le terme "vision avec", Jean Pouillon semble accentuer l'activité purement visuelle du personnage: "En réalité ce dernier est central non parce qu'il est vu au centre, mais en ce que c'est toujours à partir de lui que nous voyons les autres"(24). La vision "avec" implique ainsi une confrontation immédiate entre le personnage et le monde à décrire. La vision "par derrière" présente des caractéristiques opposées: "Ainsi la différence entre la vision "avec" et la vision "par derrière" revient à celle entre la pure et simple conscience et la connaissance réfléchie"(25).

La vision "par derrière" désigne donc une activité "a posteriori", une activité non-immédiate. Elle s'explique, non en termes d'activité de perception immédiate et matérielle, mais en termes d'activité mentale: dans son imagination, le narrateur "voit" ou "re-voit" l'action à raconter ou le monde à décrire(26). La conception de la vision "par derrière" est reliée à celle de la distance temporelle. Le narrateur qui se situe à la fin de l'action en a une connaissance supérieure à celle du personnage engagé

dans les événements. Il en **sait** plus que le personnage(27). Le narrateur raconte les faits à partir d'un **savoir** qui est supérieur à celui du personnage(28).

La vision "avec" et la vision "du dehors"(29) peuvent être conçues dans les mêmes termes. En cas de vision "avec", le **savoir** du narrateur ne dépasse pas celui du personnage (le narrateur n'en sait pas plus que le personnage), en cas de vision "du dehors", le **savoir** du narrateur est inférieur à celui du personnage (il en sait moins que le personnage(30)). La qualification des visions en termes de "savoir" (et de "voir") se révélera utile pour les analyses qui vont suivre. Provisoirement, elle peut être illustrée par le schéma suivant:

	le narrateur	le personnage
vision "par derrière"	savoir (voir) plus	(savoir)voir moins
vision "avec"	savoir (voir)	= (savoir)voir
vision "du dehors"	savoir (voir) moins	(savoir)voir plus

Le rapport entre le narrateur et le personnage peut entraîner des décalages entre les visions du "savoir plus" et du "savoir moins". Ces décalages résultent souvent en décalages textuels (voir paragraphe 3).

La distinction entre la vision "par derrière" et la vision "avec" ainsi que celle entre le "savoir plus" et le "savoir moins" sont particulièrement utiles pour l'analyse du roman à la première personne. En rapportant ce qui lui est arrivé dans un passé récent ou dans le présent ("ce soir"), le héros-narrateur du journal intime (tout comme celui du roman par lettres) raconte les événements à partir d'une vision "avec": son "savoir" ne dépasse presque jamais celui du héros-personnage. Dans le roman-mémoires au contraire, le héros-narrateur raconte les événements de sa vie à partir d'une vision "par derrière": son "savoir" est supérieur à celui du héros-personnage. Le décalage entre le "savoir plus" du héros-narrateur et le "savoir moins" du héros-personnage peut être considéré comme un des traits constitutifs du roman-mémoires(31).

2.2. Focalisation

On sait que Gérard Genette a "rebaptisé" les trois types de visions décrits ci-dessus. Au récit raconté à partir d'une vision "par derrière" correspond, dans la terminologie de Genette, le récit "non-focalisé" ou "à focalisation-zéro"; au récit raconté à partir d'une vision "avec" correspond le récit "à focalisation interne", et au récit où prédomine la vision "du dehors" (le récit "behaviouriste") correspond le récit "à focalisation externe"(32). La distinction opérée par Genette entre ces trois types a fait l'objet de maints commentaires critiques dont l'un des plus constructifs a été formulé par Mieke Bal(33). Dans son commentaire de la théorie de focalisation et de narration chez Genette, Mieke Bal souligne les difficultés impliquées par la distinction genettienne: le fondement de la distinction entre le premier et le second type (entre le récit à focalisation-zéro et le récit à focalisation interne) se trouve dans le "sujet" de la focalisation (celui qui "voit"), alors que le fondement de la distinction du troisième type (du récit à focalisation externe) est constitué exclusivement par "l'objet" de la focalisation (le personnage focalisé)(34). Une distinction conséquente entre le sujet et l'objet de la focalisation, entre l'activité de focalisation et le focalisé (ce qui manque dans la classification de Genette(35)), serait la première condition d'une conception claire des rapports entre les instances narratives. Une telle distinction permettrait d'éviter la confusion entre le sujet de la focalisation (Passepartout dans l'exemple genettien reporté par Mieke Bal(36)) et l'objet de la focalisation (Philéas Fogg).

Une seconde difficulté réside, à notre avis, dans la terminologie proposée par Genette. Le premier des trois types, le récit à "focalisation-zéro" ou récit "non-focalisé", mérite peu son nom. Coïncidant, dans la plupart des cas, avec le récit à "narration ultérieure", il est rapporté "à posteriori" par un narrateur qui "focalise" les événements à raconter. Bien que son activité de focalisation soit extérieure à l'action à raconter, elle ne représente pas un degré zéro. Au contraire. Son activité peut être plus ou moins prononcée. - Les problèmes relatifs aux deux autres types résident dans la dénomination "externe"/"interne". L'adjectif "interne" désigne une activité chez un sujet qui se trouve à l'intérieur du récit, un focalisateur personnel donc(37), à partir duquel l'action est racontée. L'adjectif "externe" au contraire, désigne le rapport entre un focalisateur et ce qu'il focalise "du dehors". Dans le récit, l'alternance entre "focalisation interne"

et "focalisation externe" dépend donc non seulement du changement de focalisateur, mais aussi de la modification du rapport que le focalisateur entretient avec le focalisé.

Nous sommes d'avis que la distinction très utile opérée par Gérard Genette entre les niveaux narratifs, le niveau extradiegetique d'une part et le niveau intradiegetique d'autre part(38), peut nous tirer d'embarras. La symétrie parfaite entre les activités de focalisation et de narration(39) nous permet de conclure à l'organisation suivante: A l'instar de l'activité de narration, l'activité de focalisation peut aussi se situer au niveau extradiegetique et/ou au niveau intradiegetique. Le focalisateur extradiegetique prend place à côté du narrateur extradiegetique et le focalisateur intradiegetique prend place à côté du narrateur intradiegetique(40). En raison de cette symétrie, nous proposons de donner aux types en question des noms qui correspondent à la position intra- ou extradiegetique des activités narratives. Au lieu de "récit à focalisation-zéro", nous proposons le terme "récit à focalisation extradiegetique", et au lieu de "récit à focalisation interne" nous proposons "récit à focalisation intradiegetique". Le rapport des focalisateurs au focalisé est le suivant:

Niveau extradiegetique

Niveau intradiegetique

focalisation - - - - - ► focalisé

focalisation- - ► focalisé

La différence entre cette classification et la classification proposée par Genette réside dans la distinction de deux types au lieu de trois types. Cette distinction repose exclusivement sur le critère de la position du sujet de focalisation, le focalisateur. Par rapport à une telle distinction, la distinction qui repose sur le critère de l'objet de la focalisation (le focalisé) reste secondaire. La distinction entre la focalisation "externe" et la focalisation "interne" (dans un sens qui diffère de celui proposé par Genette) représente ainsi une spécification secondaire des deux types principaux. La focalisation extradiegetique peut être soit externe soit interne. Si le focalisateur extradiegetique se limite à l'enregistrement des aspects extérieurs du focalisé, on a affaire à la focalisation externe. Si au contraire, il a accès à l'intérieur du personnage focalisé (aux pensées et aux émotions de

ce dernier), on peut parler de focalisation interne.

La distinction entre la focalisation extradiégétique et la focalisation intradiégétique est également importante pour la typologie du récit à la première personne. Dans le roman-mémoires, l'action n'est pas seulement racontée par un héros-narrateur extradiégétique. Elle est aussi focalisée par une instance extradiégétique. Dans le roman-mémoires, la focalisation extradiégétique peut être conçue en termes d'activité mémorative: le héros-narrateur "re-voit" ce qui s'est passé autrefois. Dans le journal intime et dans le roman épistolaire également, la narration extradiégétique repose souvent sur la focalisation extradiégétique (le héros-narrateur "re-pense" à ce qui lui est arrivé la veille); mais dans beaucoup de cas elle repose aussi sur la focalisation intradiégétique (le héros-narrateur raconte ce qu'il a vu le même jour ou quelques heures auparavant). Dans le journal intime et dans le roman par lettres, cette dernière situation est beaucoup plus fréquente que dans le roman-mémoires.

A l'opposé de Gérard Genette et de Mieke Bal, nous sommes d'avis que l'analyse narratologique ne peut se passer des notions de vision et du concept du "savoir". Ce dernier n'est en aucun cas un concept "inopérant" et "métaphorique"(41), mais constitue une spécification secondaire de la focalisation. Il n'est donc pas indifférent que le focalisateur extradiégétique soit en possession d'un "savoir" supérieur à celui du personnage ou qu'il cherche à renoncer à son "savoir" privilégié. La première de ces deux possibilités caractérise la focalisation extradiégétique dans le roman-mémoires traditionnel; la seconde caractérise certaines variantes du roman-mémoires moderne.

3. LES ACTIVITES DE FOCALISATION ET DE NARRATION

Entre les activités de focalisation et de narration il y a toujours un rapport nécessaire(42). La narration présuppose toujours la focalisation. Le rapport peut être de nature simple: le narrateur raconte les événements à partir de sa propre vision (ou bien: le personnage s'exprime selon sa propre vision). Le rapport entre les instances de focalisation et celles de la narration peut quelquefois prendre une forme plus complexe: la narration (activité extradiégétique) peut reposer sur la focalisation du personnage (activité intradiégétique). Elle peut dépendre aussi d'une double activité de focalisation, de la focalisation intradiégétique (de ce

qu'a vu ou sait le personnage) d'une part, et de la focalisation extradiegétique (de ce qu'en sait le narrateur) d'autre part. Les relations possibles entre les activités de focalisation et de narration peuvent être résumées par le schéma suivant:

	Niveau extradiegétique		Niveau intradiegétique	
	narration	focalisation	narration	focalisation
1.	+	+	-	-
2.	+	+	-	+
3.	+	+	+	+
4.	+	-	+	+
5.	+	-	-	+
6.	-	-	+	+

Commentaire:

1.

La première relation: Le narrateur raconte l'action à partir de sa propre vision. Tout comme l'activité narrative, l'activité de focalisation se situe au niveau extradiegétique.

2.

La deuxième relation: A partir de sa propre vision, le narrateur raconte ce que "voit" ou "sait" le personnage. Le rapport entre les deux focalisateurs (le focalisateur extradiegétique et le focalisateur intradiegétique) peut entraîner un décalage entre le "savoir plus" et le "savoir moins".

3.

La troisième relation: A partir de sa propre vision, le narrateur transpose ou raconte⁽⁴³⁾ le discours du personnage qui se base lui aussi sur sa propre vision. En dehors du décalage des visions, les doubles activités de focalisation et de narration peuvent entraîner le décalage textuel.

4.

La quatrième relation: Le narrateur transpose ou raconte le discours du personnage. En faisant abstraction de sa propre vision, le narrateur transpose ou raconte de façon neutre l'énoncé originel du personnage. La focalisation et l'énonciation intradiégétiques se combinent avec la narration extradiégétique.

5.

La cinquième relation: Le narrateur raconte l'action à partir de la vision du personnage. L'activité de focalisation se situe donc au niveau intradiégétique, celle de la narration au niveau extradiégétique.

6.

La sixième relation: Le personnage raconte (parle ou pense) à partir de sa propre vision. L'activité du narrateur s'éclipse. Les deux activités de focalisation et de "narration" ne se réalisent qu'au niveau intradiégétique.

Parmi ces six relations (qui seront illustrées par des exemples pratiques dans le chapitre suivant (voir chapitre II, paragraphes 2 et 3)) ce sont les trois premières qui représentent des variations du type "auctorial": ce sont les activités extradiégétiques qui prédominent. Dans les romans où l'activité de focalisation est en partie déléguée au personnage, celle-ci est encore dominée par l'activité du focalisateur extradiégétique. Les doubles activités de focalisation peuvent être, comme nous le montrerons plus loin, en rapport de **juxtaposition** ou de **superposition**. Il en va de même de l'activité narrative. Dans la troisième ainsi que dans la quatrième relation, l'énonciation du personnage est subordonnée à l'activité narrative extradiégétique: la "voix" du personnage est dominée par la "voix" du narrateur. Il se réalise ainsi, comme nous le montrerons dans ce qui va suivre, des formes différentes d'**interférence textuelle**. A partir de la quatrième relation, l'instance intradiégétique (le personnage) commence à s'émanciper, alors que l'instance extradiégétique (le narrateur) commence à s'éclipser: les activités qui représentent le type "auctorial" sont remplacées par les activités qui représentent le type "personnel". Trait caractéristique du roman moderne, il se réalise donc une diminution de l'extradiégèse au profit de l'intradiégèse.

Il va de soi que le texte narratif réalise, en général, plusieurs

de ces relations. Dans la plupart des cas, un texte "auctorial" représente une combinaison des trois premières relations, mais peut aussi représenter une réalisation plus ou moins incidente de la cinquième relation(44). Dans un texte "auctorial" en outre, la sixième relation se réalise au moyen du discours rapporté. Ce dernier, le discours du personnage, est pourtant subordonné au discours du narrateur, c'est-à-dire au texte qui réalise la première relation. A son tour, un texte "personnel"(45), réalise, souvent en combinaison avec la première relation, surtout les trois dernières relations.

Les relations schématisées ne s'appliquent pas seulement au récit à la troisième personne, elles s'appliquent aussi aux types divers du récit à la première personne. Ce dernier présente cependant une sélection de relations quelque peu différente de la sélection représentée dans le récit à la troisième personne. On peut donc observer que la première relation (où le narrateur décrit le personnage et ses actions) est moins souvent représentée dans le récit à la première personne que dans le récit à la troisième personne, alors que les trois relations suivantes (les relations 2, 3 et 4) y sont particulièrement fréquentes: le héros-narrateur est toujours le premier à avoir accès aux pensées et aux émotions du héros-personnage. La cinquième et la sixième relation se réalisent moins souvent dans le récit à la première personne (nous y reviendrons) que dans le récit à la troisième personne, le héros-narrateur étant moins enclin à s'écarter que le narrateur "à la troisième personne".

4. INTERFERENCE TEXTUELLE ET RAPPORT DIALOGIQUE

La schématisation des relations 3, 4 et 6 indique que nous avons affaire à des textes où le personnage ne fonctionne pas seulement comme focalisateur mais aussi comme sujet d'énonciation. Des trois relations, c'est la sixième qui est la plus simple: elle n'inclut qu'une seule activité d'énonciation (celle du personnage), alors que les deux autres relations en incluent deux (celle du personnage et celle du narrateur). Dans certains textes modernistes, bien que la réalisation de la sixième relation joue un rôle dominant, elle se produit presque toujours "en collaboration" avec les autres relations(46). Dans le roman traditionnel, elle ne s'actualise que sous la forme du discours rapporté. Le personnage fonctionne ici comme sujet d'énonciation, mais son énoncé est

toujours subordonné au contexte (l'énoncé du narrateur). Le discours du personnage est toujours encadré par le discours objectivant du narrateur. Tout comme les événements racontés, le discours du personnage fonctionne comme objet du discours du narrateur(47). Au contraire, la troisième et la quatrième relation donnent lieu à diverses formes d'interférence textuelle(48). Dans le discours en style indirect (discours narrativisé, discours transposé et style indirect libre), les frontières entre le discours du personnage et le discours du narrateur sont franchies. Des éléments appartenant au premier type de discours interfèrent avec des éléments qui appartiennent à l'autre type.

Afin de pouvoir déterminer les divers types d'interférence textuelle (et les divers degrés de narrativisation ou de transposition) il faut distinguer les éléments qui caractérisent la narration ou niveau du **discours**, et ceux qui caractérisent le narré ou niveau de l'**histoire**(49).

A. Le niveau du discours:

Le discours s'oriente plus vers le **procès de l'énonciation** et vers le sujet d'énonciation que vers le **procès de l'énoncé**; plus vers le discours en soi que vers les événements à raconter(50). Les aspects grammaticaux et linguistiques du niveau discursif sont les suivants:

Les **embrayeurs** ou les formes deictiques: les pronoms personnels de la première et deuxième personne, les pronoms démonstratifs, les adverbess relatifs à la situation (au "hic et nunc") du sujet d'énonciation (tels que "ici" ("dans cette ville", "dans ce pays"), "maintenant" ("aujourd'hui"), "demain", "hier"(51)).

Les **temps verbaux** qui s'organisent autour du "présent" du sujet d'énonciation (présent, futur, passé composé)(52).

Les **verbes** qui fournissent une information spécifique sur le procès de l'énonciation ("je crois que", "je conclus que") et les **verbes performatifs** ("je promets que", "j'avoue que").

Les **termes modalisants** ("certainement", "sans doute", "peut-être"). Certaines expressions émotives et évaluatives(53).

B. Le niveau de l'histoire:

Le discours s'oriente plus vers le **procès de l'énoncé** que vers le **procès de l'énonciation**, plus vers les événements à raconter que vers le sujet qui les raconte. Les aspects grammaticaux et linguistiques sont les suivants:

Les "non-embrayeurs"(54): les pronoms personnels de la

troisième personne. Les adverbes qui réfèrent à une situation qui n'est pas celle du sujet de l'énonciation ("alors", "ce jour-là", "la veille", "le lendemain"). Les temps verbaux du prétérit (tels que l'imparfait, le passé simple, le plus-que-parfait, le passé antérieur, le conditionnel)(55). Absence des termes modalisants, des verbes performatifs et des expressions émotives et évaluatives.

Il faut souligner que, dans aucun texte, le niveau de l'histoire n'est réalisé sous une forme absolument pure. Dans tout texte on peut dégager des éléments qui, d'une façon ou d'une autre, réfèrent à la situation de celui qui parle. La typologie des discours repose donc exclusivement sur le critère de la prédominance des éléments appartenant soit au niveau du discours, soit au niveau de l'histoire(56).

En général, on peut constater que le discours du personnage (en tant que discours non-objectivant) est riche en éléments qui appartiennent au premier type (le personnage qui parle s'en réfère à sa propre situation, à ses propres opinions et émotions), alors que le discours du narrateur (en tant que discours **objectivant**) contient surtout des indications du deuxième type(57). Il faut pourtant tenir compte aussi des éléments "objectifs" dans le discours du personnage ainsi que des éléments "subjectifs" dans le discours du narrateur. Le personnage peut lui aussi raconter des événements qui ne l'intéressent pas personnellement. Dans ce cas, son discours contient des éléments qui appartiennent au niveau de l'histoire. A son tour, le narrateur peut s'orienter vers sa propre situation, vers le procès de l'énonciation et vers l'activité narrative elle-même. Dans ce cas, son discours peut contenir beaucoup d'éléments qui appartiennent au premier type.

Un premier degré d'interférence textuelle (l'interférence simple) se produit avec la réalisation de la quatrième relation de notre schéma: l'énoncé du personnage (énoncé originellement en style direct) est narrativisé ou transposé. En cas de transposition, l'activité du narrateur réside surtout dans le style indirect ce qui implique l'utilisation des éléments appartenant au niveau de l'histoire, tels les non-embrayeurs et les temps verbaux du prétérit, alors que l'activité du personnage se limite à l'activité lexicale originelle (dans l'exemple suivant "prendre le train pour Paris"): "Elle disait que le jour suivant elle prendrait le train pour Paris".

En cas de narrativisation, l'activité lexicale du narrateur

augmente. Il cherche alors à réduire l'énoncé originel du personnage à son aspect thématique le plus important: "Elle disait que le jour suivant elle partirait" (ou de façon encore plus réduite: "Elle décida de partir"(58)). Dans la terminologie introduite par V.N. Vološinov, on rencontre une modification particulière du style indirect, la "referent-analyzing modification": le narrateur dirige son attention exclusivement sur le contenu du discours du personnage(59).

Il est caractéristique du discours transposé et surtout du discours narrativisé, que l'activité d'énonciation du personnage est supprimée par celle du narrateur. L'énoncé du personnage perd ainsi son caractère individuel. On se rapproche alors de la réalisation de la première et de la deuxième relation de notre schéma. L'opinion originelle du personnage n'est plus exprimée par le personnage, mais par le narrateur. Elle est réduite à un fait et racontée comme un événement parmi d'autres(60).

Entre l'interférence simple et le deuxième degré d'interférence (l'interférence complexe) il existe diverses gradations. En conséquence, on rencontre souvent des exemples de discours transposé où des fragments isolés du discours du personnage ont été conservés(61). A côté de l'activité grammaticale et lexicale du narrateur, se manifestent aussi des aspects originels de l'activité lexicale du personnage. C'est là le cas dans les passages où certains embrayeurs ont été conservés (comme par exemple "demain" dans la phrase suivante: "Elle disait que demain elle prendrait le train pour Paris") ou dans les passages qui citent (parfois entre guillemets) des expressions particulièrement caractéristiques du discours du personnage. Dans ce dernier cas, la "referent-analyzing modification" du style indirect est (nous reprenons la terminologie de V.N. Vološinov) remplacée par la "texture-analyzing modification": le narrateur ne dirige plus seulement son attention sur le contenu du discours du personnage, il la dirige aussi vers ses particularités stylistiques(62). Cette double orientation est caractéristique de la troisième relation de notre schéma. La double activité narrative repose sur une double activité de focalisation. C'est à partir de sa vision supérieure que le narrateur (souvent au moyen de résumés et de répétitions (parallélismes)) souligne certaines particularités du discours du personnage, en les utilisant comme moyen de la caractérisation et de la distanciation. A l'orientation du personnage vers le contenu de son propre discours, se superpose ainsi l'orientation du narrateur vers le caractère de l'énoncé et, par conséquent, vers le caractère du

personnage. A l'intérieur du même énoncé, on observe ainsi deux orientations différentes, celle du personnage et celle du narrateur. Caractéristique de la deuxième relation, le décalage des visions entraîne ici (avec la réalisation de la troisième relation) le décalage textuel.

L'interférence textuelle complexe se réalise surtout au moyen du style indirect libre. Dans cette variante du style indirect, l'activité discursive du personnage augmente, alors que le narrateur ne cesse de s'affirmer. L'activité du narrateur est ici limitée à l'activité grammaticale (le pronom personnel de la troisième personne et les temps verbaux organisés autour du prétérit). Il renonce en outre aux verbes déclaratifs et à l'activité lexicale. Cette dernière (représentée par les embrayeurs, les verbes performatifs, les termes modalisants et par certaines expressions émotives, évaluatives et particulièrement caractéristiques du personnage) est définitivement déléguée au personnage.

Dans le style indirect libre, le rapport qu'entretiennent les deux sujets d'énonciation peut être de nature différente. Il convient de faire une distinction entre deux types de rapport: le rapport de "convergence" et le rapport de "divergence". Le rapport de "convergence" est caractéristique de ce type de discours indirect libre où le narrateur semble solidaire avec le personnage, où il semble exprimer les mêmes émotions que le personnage(63). Dans le roman traditionnel, ce type de style indirect libre (auquel nous réservons le terme "style indirect libre émotif") est moins fréquent que le type opposé, lequel relève du rapport de "divergence". Au moyen de ce dernier le narrateur cherche à se distancier du personnage. Ainsi, selon V.N. Vološinov, dans le style indirect libre l'activité du personnage est surtout caractérisée par l'accent émotif, celle du narrateur par la distanciation(64).

On rencontre des exemples de style indirect libre comme moyen d'une distanciation très discrète et très implicite dans de nombreux passages de Flaubert(65). Nous nous limiterons aux deux passages suivants:

"Elle se répétait: 'J'ai un amant! un amant!' se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. / Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraînait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (...)(*Madame Bovary*, pp. 151-152)(66).

"Toutes ses velléités de dénigrement s'évanouissaient sous la poésie du rôle qui l'envahissait, et, entraînée vers l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener, cependant, si le hasard l'avait voulu. / Ils se seraient connus, ils se seraient aimés. Avec lui, par tous les royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant ses fatigues et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brodant elle-même ses costumes (...)" (p. 210).

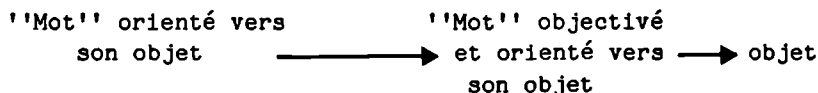
Dans les deux passages (où nous avons marqué la transition entre le discours du narrateur et le style indirect libre par le signe /), c'est le discours du narrateur qui fonctionne comme le premier moyen de la distanciation. La signification que donne le narrateur à l'énoncé du personnage, est contraire à l'intention du personnage lui-même. Dans le premier texte, l'aspect positif des rêveries du personnage est annulé par l'emploi du terme "puberté"; dans le second, par les termes qui contiennent la signification "fantaisies vaines". A l'intérieur du discours du personnage, la distanciation se révèle surtout par l'organisation syntaxique. C'est bien le personnage qui pense, mais c'est le narrateur qui, au moyen des répétitions (des parallélismes) souligne le caractère emphatique de l'énoncé originel. Les deux passages, exemples de la troisième relation, montrent de quelle façon deux orientations contraires se rencontrent à l'intérieur du même énoncé et de quelle façon deux textes interfèrent l'un avec l'autre. Cette réalisation de l'interférence textuelle complexe où l'un des textes (celui du narrateur) relativise la valeur de l'autre (le texte du personnage), est caractéristique du roman-mémoires traditionnel (voir chapitre II).

Dans les énoncés à double orientation, le narrateur ne dirige pas seulement son attention sur les particularités de l'expression du personnage, il la dirige aussi sur l'intention originelle de l'énoncé. La divergence entre les deux sujets d'énonciation n'est donc pas seulement d'ordre stylistique, elle est aussi d'ordre sémantique. Entre les deux sujets d'énonciation existe, selon la terminologie de M. Bakhtine, un rapport **dialogique**. Dans le chapitre "Le mot" (*Poétique de Dostoïevski*), M. Bakhtine fait en premier lieu, une distinction entre les "mots" monovocaux et les "mots" bivocaux ou dialogiques et en second lieu, une distinction entre les types divers du "mot" bivocal ou dialogique. Le "mot" monovocal est constitué d'une part, par le discours qui s'oriente vers son objet thématique (le discours donc au moyen duquel le

narrateur donne une information sur l'action racontée, sur le personnage ou sur le discours du personnage), d'autre part par le "mot" objectivé (le discours du personnage considéré comme objet du discours du narrateur et orienté, lui aussi, vers un objet)(67):

Discours du narrateur

Discours du personnage



Le "mot" objectivé, le discours du personnage, est dans la plupart des cas, subordonné à son contexte, le discours du narrateur. Le narrateur l'utilise comme moyen de la caractérisation et éventuellement de la distanciation. Le "mot" objectivé peut donc aussi, pour reprendre la terminologie de Vološinov, relever de la "texture-analyzing modification"(68).

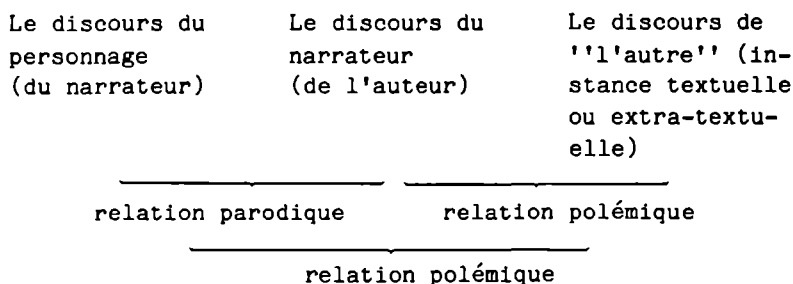
Le "mot" objectivé se fait bivocal à partir du moment où son orientation individuelle est renforcée. L'orientation du personnage tend à concourir avec celle du narrateur. Ce dernier utilise l'énoncé du personnage à des fins personnelles. Si l'intention du narrateur ne diffère pas beaucoup de celle du personnage, si autrement dit, il y a un rapport "convergent" entre les deux sujets d'énonciation, il s'agit de "stylisation". Si au contraire, l'orientation du narrateur s'oppose directement à celle du personnage, si, autrement dit, la relation entre les deux sujets d'énonciation est celle de la "divergence", il s'agit d'une forme de distanciation qui peut se réaliser comme "parodie":

"Il en va tout autrement de la parodie. L'auteur y parle, comme dans la stylisation, par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire. La deuxième voix qui s'installe dans le mot d'autrui agresse son premier possesseur et l'oblige à servir à des fins totalement opposées. Le mot sert d'arène à la lutte entre ces deux voix (...); les voix non seulement sont distancées, mais s'affrontent avec hostilité (...)" (69).

En cas de distanciation parodique, l'énoncé du personnage reste subordonné à l'intention du narrateur. Utilisé par le narrateur

comme moyen de distanciation, l'énoncé parodié appartient au sous-groupe "passif" (70). Les énoncés appartenant au sous-groupe "passif" se distinguent clairement des énoncés qui appartiennent au sous-groupe "actif", le sous-groupe de la relation "polémique". Ici, l'énoncé (du personnage ou du narrateur (71)) réagit contre l'énoncé de l'autre (c'est-à-dire d'une instance textuelle ou extra-textuelle (le narrataire ou le lecteur)(72)). Ce qui caractérise la "polémique cachée", c'est que l'énoncé de l'autre n'est pas reproduit dans l'énoncé du personnage ou du narrateur, mais qu'il détermine "du dehors" l'énoncé du personnage qui le repousse (73), contrairement à la "polémique ouverte" où le personnage conteste directement l'énoncé de l'autre (74).

Le système des rapports dialogiques selon Bakhtine, peut être résumé au moyen du schéma suivant:



En général, c'est le narrateur qui se distancie du discours du personnage ou c'est l'auteur (l'auteur impliqué) qui se distancie du discours du narrateur. La relation "parodique" caractérise donc surtout le rapport qu'entretient le narrateur avec le personnage ou le rapport entre l'auteur impliqué et le narrateur. La relation "polémique", au contraire, caractérise le rapport entre le personnage ou le narrateur d'une part, et un autre personnage ou le narrataire (éventuellement le lecteur) d'autre part. Le personnage peut diriger sa polémique ("cachée" ou "ouverte") contre un autre personnage, le narrateur peut la diriger contre le narrataire.

Tout comme celui de Vološinov, le système de Bakhtine fournit un complément à notre schéma de relations. La troisième relation (la relation de l'interférence textuelle complexe) peut en premier lieu relever de la "texture-analyzing modification", en second lieu de la relation parodique. La collocation des relations 1 et 6 peut également relever de la "texture-analyzing modification" ainsi que

du rapport parodique. C'est surtout au moyen du contexte (le discours du narrateur), que l'énoncé du personnage est distancié. La dialogisation n'est donc pas forcément reliée à l'interférence textuelle. Les rapports dialogiques sont aussi possibles en cas d'encadrement du discours du personnage par le discours du narrateur. La relation 6 peut se réaliser sous forme de polémique: le personnage dont le discours s'est émancipé (ne fut-ce qu'un moment) de celui du narrateur, peut diriger sa polémique contre l'énoncé supposé d'une autre instance textuelle ou extra-textuelle. Comme nous le montrerons dans les chapitres qui vont suivre, c'est surtout dans le roman-mémoires traditionnel que la relation parodique se réalise, alors que la relation polémique tend à se manifester dans quelques-unes des variantes modernes du genre.

Entre les techniques de narration et les divers types de focalisation, il existe un rapport nécessaire. La distanciation et le discours dialogique reposent exclusivement sur le décalage des visions. Nous sommes d'avis qu'aucune analyse du discours narratif ne peut se passer d'une analyse des techniques de focalisation. Dans les analyses qui vont suivre, nous tenterons à plusieurs reprises d'illustrer ce lien entre les divers types de focalisation et le discours narratif. Il en va tout autrement de la structure temporelle. La distanciation (ou bien la "distance modale") ne dépend pas toujours de la distance temporelle. Nous sommes pourtant d'avis qu'un tel lien peut exister dans le roman-mémoires où la distance temporelle constitue une des caractéristiques fondamentales. Pour cette raison, nous ferons toujours précéder, dans les chapitres suivants, l'analyse des techniques de focalisation et du discours narratif par l'analyse des structures temporelles.

II

LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL

LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL

Notre analyse du roman-mémoires traditionnel vise deux objectifs. Nous nous proposons en premier lieu de souligner les caractéristiques principales du genre. Nous chercherons en second lieu à esquisser un modèle descriptif au moyen duquel nous étudierons le roman-mémoires du modernisme.

L'analyse s'appuie sur un corpus limité de roman-mémoires empruntés aux littératures anglaises, françaises et allemandes du XVIII^e et XIX^e siècle. La composition du corpus a été déterminée par les critères typologiques suivants:

Les romans analysés appartiennent à ce type de récit à la première personne, où un narrateur (le héros-narrateur) raconte après coup, une action dans laquelle il figure lui-même comme personnage principal (le héros-personnage). Le statut du narrateur est donc **extradiégétique** et **autodiégétique**(1) Ce premier critère exclut tous les récits où le narrateur se situe à l'intérieur de la diégèse (donc au niveau intradiégétique), comme le narrateur principal dans **Manon Lescaut** de Prévost et dans **Dominique** de Fromentin; sont d'autre part exclus tous les récits où le narrateur raconte la vie d'un autre, comme cela se produit dans **Dr. Faustus** de Thomas Mann. La position du héros-narrateur est en outre celle de la "narration ultérieure". Ce second critère exclut les récits à "narration simultanée" ou "quasi-simultanée" (ainsi que les récits à "narration intercalée"), les récits donc qui relèvent des deux types du journal intime et du roman épistolaire.

1. LES STRUCTURES TEMPORELLES

1.1. Rétrospectivité et distance temporelle

Le roman-mémoires traditionnel est généralement caractérisé par la **distance épique** et par la **rétrospectivité**. Selon A.A. Mendilow, c'est surtout par la distance temporelle (variante particulière de la distance épique) que le roman à la première

personne se distingue du roman à la troisième personne:

"Contrary to what might be expected, a novel in the first person rarely succeeds in conveying the illusion of presentness and immediacy. Far from facilitating the hero-reader identification, it tends to appear remote in time. The essence of such a novel is that it is retrospective, and that there is an avowed **temporal distance** between the fictional time - that of the events as they happened - and the narrator's actual time - his time of recording those events. There is a vital difference between writing a story forward from the past, as in the third person novel, and writing one **backward from the present**, as in the first person novel. Though both are equally written in the past, in the former the illusion is created that the action is taking place; in the latter, the action is felt as having taken place"(2) (c'est nous qui soulignons).

Tout comme A.A. Mendilow, J.Y. Tadié (qui utilise aussi le terme trop général de "roman à la première personne" au lieu du terme "roman-mémoires") considère la distance temporelle comme le trait distinctif du genre(3). Selon Jean Rousset, le roman-mémoires est caractérisé par la rétrospectivité(4). A partir d'une conception analogue, Gérard Genette considère le roman-mémoires comme le type principal de la "narration ultérieure"(5).

La distance temporelle entre l'action narrée et le moment de la narration (distance entre les positions temporelles du héros-personnage et du héros-narrateur) est soulignée par les interventions de ce dernier. A cet égard, nous pensons avec H.R. Jauss que le "Vergangensein" de l'action racontée est accentué par la présence explicite du narrateur dont le "nunc" est distinctement séparé du "nunc" du personnage(6). En raison justement des interventions du narrateur, on peut considérer le roman-mémoires comme étant le genre par excellence de la distance épique: "Die Memoirenform bewahrt die epische Distanz in der Trennung der Zeit des Erzählens von der Reihe seiner Begebenheiten"(7).

Les interventions du héros-narrateur peuvent être rangées en deux catégories. Dans la première catégorie viennent se grouper les commentaires plus ou moins incidentels(8) qui se superposent à l'action racontée. Il s'agit généralement des brèves interventions où le héros-narrateur fait appel à l'activité mémorative. Les formules telles "je me rappelle que ..." sont très fréquentes. Caractéristiquement, l'activité mémorative n'est presque jamais

thématisée, et le héros-narrateur dirige son attention, non sur le processus mémoratif et ses possibles réussites ou échecs, mais directement sur l'action à raconter. Tout comme l'activité narrative, l'activité mémorative est une activité "instantanée"(9) et presque anonyme. Dans la deuxième catégorie, viennent se ranger les interventions du narrateur généralement groupées au début et à la fin de l'action racontée dont elles constituent le "cadre". Le contraste entre le présent du "cadre" et le passé de l'action encadrée, fait ressortir le passé révolu de cette dernière(10).

L'intervention du héros-narrateur au début du texte, se réalise souvent en termes d'activité mémorative; ainsi dans **Moll Flanders** de Daniel Defoe: "The first account that I can recollect, or could ever learn myself, was that I wandered among a crew of those people they call gypsies (...)" (p. 34)(11); dans **Great Expectations** de Charles Dickens: "My first most vivid and broad impression of the identity of things, seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening (...)" (p. 35)(12); dans **David Copperfield** du même auteur: "The first objects that assume a distinct presence before me, into the blank of my infancy, are my mother with her pretty hair and youthful shape, and Pegotty, with no shape at all (...)" (p. 61)(13) et dans **Der grüne Heinrich** de Gottfried Keller: "Meine deutlichste Erinnerung an ihn fällt sonderbarerweise um ein volles Jahr vor seinen Tod zurück (...)" (p. 20)(14).

A la fin du texte également, le héros-narrateur apparaît dans sa situation présente. Dans des passages assez longs, il se distancie des expériences et des impressions de sa jeunesse et s'étend sur la sagesse acquise avec l'âge. Cette situation se présente souvent comme porteuse d'extrême satisfaction et de tranquillité, et contraste ainsi avec les années souvent tumultueuses de l'action racontée. La conclusion de **Henry Esmond** de W. Thackeray, illustre adéquatement cette situation: "In our transatlantic country we have a season, the calmest and the most delightful of the year, which we call the Indian summer: I often say the autumn of our life resembles that happy and serene weather, and I am thankful for its rest and its sweet sunshine (...)"(15). On rencontre des conclusions analogues dans **Gil Blas** de Lesage, dans **Moll Flanders**, dans **Der Nachsommer** d'Adelbert Stifter et dans **Volupté** de Sainte-Beuve(16).

La plupart des romans de notre corpus constituent des exemples de **rétrospectivité** complète: la situation narrative à la fin du roman (où le narrateur parle en tant qu'homme d'expérience) conclut un récit qui embrasse toute une vie. Le narrateur fait débiter l'action à sa naissance(17), dans quelques cas même avant sa

propre naissance. Daniel Defoe fournit la formule de cette convention: "I was born in the year 1632 (...)" (**Robinson Crusoe**, p. 27(18)), convention qui sera ironiquement utilisée par Charles Dickens dans la première phrase de **David Copperfield**: "To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday (...)" (p. 49). Loin de se limiter au récit du vécu, de ce qu'il peut vraiment se rappeler, le narrateur raconte sa naissance et va jusqu'à également raconter des faits antérieurs à sa naissance. Au lieu de confiner son narrateur à la capacité limitée de la mémoire, l'auteur fait appel à la convention de la "mémoire parfaite"(19), convention comparable à celle de l'omniscience narrative, inhérente au roman à la troisième personne(20). C'est cette même convention qui, dans beaucoup de roman-mémoires traditionnels (tels **Moll Flanders**, **Great Expectations**, **Der grüne Heinrich** par exemple), régit la narration des années d'enfance, où même le discours du héros-personnage et des personnages secondaires est rapporté en style direct(21). Dans **Gil Blas** au contraire, ainsi que dans **Volupté** et dans **Le Lys dans la vallée** de Balzac, les premières années du héros-personnage sont résumées en un seul chapitre ou en quelques pages. L'auteur obéit ainsi à une convention plus caractéristique du roman-mémoires que du roman à la troisième personne.

A côté d'exemples de rétrospectivité complète, on trouve également des exemples de rétrospectivité partielle dont on peut observer deux variantes: dans le cas de la première, l'action racontée embrasse l'enfance et la jeunesse du héros-personnage; dans le cas de la seconde, l'action débute avec la jeunesse du héros-personnage et finit par les dernières années de sa vie. La première variante est illustrée par **Le Lys dans la vallée**, **Great Expectations**, **Der Nachsommer** par exemple, la deuxième par **Volupté** et par **Peter Schlemil** de Chamisso. **Volupté** révèle pourtant un lien de parenté avec le roman-mémoires à rétrospectivité complète: après les phrases introductives ("J'avais dix-sept ou dix-huit ans quand j'entrai dans le monde" (p. 43)(22)) suit un résumé des années d'enfance.

Une réalisation particulière de la rétrospectivité, la rétrospectivité fragmentaire, se rencontre surtout dans le roman-mémoires du romantisme. Le récit est centré autour des expériences décisives qui ont marqué la jeunesse du narrateur. **Adolphe** de Benjamin Constant, **Aus dem Leben eines Taugenichts** de Joseph von Eichendorff et **La confession d'un enfant du siècle** d'Alfred de Musset en fournissent des exemples(23).

1.2. L'ordre temporel

En dehors de la distance et de la rétrospectivité, le roman-mémoires traditionnel est caractérisé par la **chronologie**. L'ordre originel des événements est généralement maintenu. Comme le dit Jean Rousset, "l'ordre chronologique" n'est pas "troublé et supplanté par l'ordre d'apparition des souvenirs dans l'esprit du narrateur en train de se remémorer son passé"(24). La logique des événements racontés prédomine sur la logique d'une mémoire en activité(25). On observe ainsi une certaine homologie entre "l'histoire" (les faits racontés) et le "récit" ("discours ou texte narratif lui-même"(26)).

L'ordre chronologique de l'action du roman-mémoires traditionnel n'est pas incompatible avec l'usage fréquent de l'analepse et de la prolepse. Surtout rhétoriques(27), ces procédés n'entraînent pas le renversement de la chronologie. Ainsi, c'est exclusivement pour éclairer le lecteur sur les "antécédents" de l'action, que le héros-narrateur utilise la technique de l'analepse complétive(28). Celle-ci peut servir le principe de la rétrospectivité complète: Dans **Volupté**, le héros-narrateur fait commencer le récit par les souvenirs de sa jeunesse ("J'avais dix-sept ou dix-huit ans quand j'entrai dans la monde" (p. 43)) et poursuit son récit par des informations concernant son enfance: "J'étais resté jusque-là isolé, au fond d'une campagne, étudiant et rêvant beaucoup (...)"(ibid.). Plus avant, il renseigne encore le lecteur sur le destin de ses parents: "J'étais en effet orphelin de père et de mère dès le bas âge, ce que j'ai omis de vous dire en commençant" (p. 118). On retrouve ce même genre d'information rétrospective et complémentaire dans **Jane Eyre** de Charlotte Brontë où les détails concernant l'origine de Jane ne sont introduits qu'au troisième chapitre: "On that same occasion I learned for the first time, from Miss Abbot's communication to Bessie, that my father had been a poor clergyman; that my mother had married against the wishes of her friends (...)" (p. 58)(29).

Dans le roman-mémoires traditionnel, l'emploi de la prolepse est plus fréquent que celui de l'analepse. En ceci, le roman-mémoires diffère du roman à la troisième personne(30). Pour le héros-narrateur dont la position temporelle est postérieure aux événements à raconter, il est particulièrement facile de faire des allusions à l'avenir du héros-personnage. Les prolepses révèlent souvent un décalage entre la vision limitée du héros-personnage et la vision supérieure (vision "par derrière") du héros-narrateur.

En dehors de la chronologie, on constate aussi une certaine continuité temporelle. L'action se déroule selon un rythme assez régulier; les situations racontées sont précédées et suivies par des ellipses et des résumés qui couvrent en général des intervalles d'une même extension. L'extension des intervalles est souvent marquée par des indications comme "le lendemain (matin)", "le jour suivant", "le dimanche", "le samedi suivant"(31); ou dans les cas où l'action est interrompue par des intervalles de portée plus vaste: "Some time after this", "Nous arrivâmes à l'époque des vendanges", "Vers la fin de l'automne" ou "Nous atteignîmes le printemps"(32). Dans l'ensemble, on peut dire que dans le roman-mémoires traditionnel, la continuité de l'action n'est pas troublée par des techniques d'accélération trop radicales: dans la plupart des cas, les accélérations ne concernent que des intervalles d'extension peu variée (des intervalles de quelques jours, de quelques semaines ou de quelques mois).

Cette règle n'est pourtant pas valable dans les premières et les dernières phases de l'action. Dans beaucoup de nos exemples, la transition entre le cadre et les phases principales de l'action encadrée est marquée par des résumés ou des ellipses de portée assez vaste. Ainsi les événements de l'enfance et de la première jeunesse, qui se situent *avant* la première situation décisive de l'action, sont-ils très souvent rapportés sous forme de résumés. Ceci est le cas dans *Gil Blas*, *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, dans *Le Lys dans la vallée*, *Der Nachsommer* et dans *Volupté*. Dans ce dernier roman, la technique du résumé coïncide avec l'analepse complémentaire, combinaison qui selon Gérard Genette est caractéristique du roman traditionnel(33). Dans la plupart des roman-mémoires traditionnels, la fin de l'action est également caractérisée par des résumés ou des ellipses de vaste portée. Ceci est le cas dans *Great Expectations* où l'on rencontre un intervalle de onze ans entre le départ du héros et son retour en Angleterre: "For eleven years, I had not seen Joe nor Biddy with my bodily eyes - though they had both been often before my fancy in the East - when upon an evening in December, an hour or two after dark, I laid my hand softly on the latch of the old kitchen door" (p. 489). Dans la plupart des cas, l'ellipse et le résumé s'insèrent entre les dernières phases de l'action et le terme conclusif du cadre, soulignant ainsi la distance temporelle entre l'action narrée et la situation narrative. Ainsi dans *Gil Blas* l'action narrée et la situation narrative sont-elles séparées l'une de l'autre par une ellipse qualifiée(34): "Il y a déjà trois ans, ami lecteur, que je

mène une vie délicieuse avec des personnes si chères (...)" (p. 1197). Dans *The Memoirs of Barry Lyndon* de Thackeray, l'ellipse conclusive semble couvrir un intervalle de non moins de dix-neuf ans, qui s'insère entre la situation narrative ("She (la mère de Barry) is very old, and is sitting by my side at this moment in this prison" (p. 322)(35) et les derniers événements racontés (l'emprisonnement de Barry et l'arrivée de sa mère à la prison). L'ellipse qualifiée tend parfois à se transformer en résumé. C'est le cas dans *Volupté* ("(...) le reste de ma vie n'a été qu'une application, autant que j'ai pu, des devoirs et des sentiments généraux envers les hommes (...)" (p. 344)) et dans *Der grüne Heinrich* où le résumé couvre une période de vingt ans qui s'insère entre la dernière rencontre avec Judith et la situation narrative: "Und so ist es auch zwischen uns geblieben. Noch zwanzig Jahre hat sie gelebt; ich habe mich gerührt und nicht mehr geschwiegen (...)" (p. 790).

Nous sommes d'avis que l'emploi du résumé et de l'ellipse à la fin de l'action narrée souligne la distance temporelle entre cette dernière et la situation narrative. L'action du passé se détache de façon plus ou moins distincte du présent du héros-narrateur(36). L'intervalle temporel est souvent accentué par un "vide" dans l'espace: entre l'action narrée et la situation narrative, vient s'insérer le déplacement (le voyage ou l'émigration(37)) du héros. Le "vide" temporel et spatial désigne la coupure entre l'existence souvent tumultueuse du héros-personnage et la situation de retraite et de tranquillité du héros-narrateur, et constitue ainsi un premier fondement de la distanciation morale.

2. VISIONS ET DISTANCES

Dans le roman-mémoires traditionnel, la narration repose sur la vision du héros-narrateur, autrement dit, sur l'activité de focalisation au niveau extradiégétique. Dans le roman-mémoires, cette vision peut être définie comme vision "par derrière": le focalisateur se situe non seulement au dehors, mais aussi à la fin de l'action focalisée(38). Cette situation conduit souvent au décalage entre le "savoir plus" du héros-narrateur et le "savoir moins" du héros-personnage. Dans le roman-mémoires traditionnel se réalisent donc les relations suivantes (cf. schéma, Préambule, paragraphe 3):

relation 1:

Le héros-narrateur raconte l'action du héros-personnage à partir de sa propre vision. Tout comme l'activité narrative, l'activité de focalisation se situe au niveau extradiégétique.

relation 2:

A partir de sa propre vision, le héros-narrateur raconte ce que voit et sait le héros-personnage. Le rapport entre les deux focalisateurs (le focalisateur extradiégétique et le focalisateur intradiégétique) entraîne un décalage entre les visions du "savoir plus" et du "savoir moins".

relation 5:

Le héros-narrateur raconte l'action à partir de la vision du héros-personnage. L'activité de focalisation se situe donc au niveau intradiégétique, celle de narration au niveau extradiégétique.

(les relations exclues sont celles où le personnage ne fonctionne pas seulement comme instance de focalisation, mais aussi comme instance narrative (sujet d'énonciation). Ces relations (3,4, et 6) seront analysées dans le paragraphe 3).

2.1. La vision du héros-narrateur et la distance morale (relation 1)

Dans le roman-mémoires traditionnel, la réalisation de la première relation joue un rôle prédominant. Dans tous nos exemples, le héros-narrateur raconte l'action à partir de sa propre vision. La narration est conditionnée par la capacité du héros-narrateur de voir ou plutôt de **re-voir** et de se rappeler les événements de sa vie. Dans le roman-mémoires, l'activité de focalisation extradiégétique peut donc en partie être déterminée comme une activité mémorative. Cette activité est pourtant très peu explicitée. Le héros-narrateur ne doute pas de sa capacité de se souvenir. L'activité mémorative n'est presque jamais problématisée ni thématisée. L'activité mémorative ne semble pas conditionner l'activité narrative. En sa qualité d'activité souvent anonyme et instantanée, l'activité mémorative ne fait qu'une avec l'activité narrative. On peut distinguer entre une réalisation objective et une

réalisation subjective de la première relation. Dans le premier cas, le héros-narrateur raconte de façon neutre les événements de son passé. Dans le second cas, le héros-narrateur fait appel à son "savoir" supérieur et se distancie du héros-personnage.

Notre corpus abonde en exemples de la réalisation objective. Ainsi, dans le passage suivant, c'est le héros-narrateur qui, à partir de sa propre vision, de sa propre capacité de **re-voir** les événements du passé, raconte une action à laquelle prend part le héros-personnage: "Assured of this, I softly removed the key to the outside of his door, and turned on him before I again sat down by the fire. Gradually I slipped from the chair and lay on the floor" (**Great Expectations**, pp. 341-342). Dans ce passage tout comme dans certains passages du roman à la troisième personne, la narration repose sur une vision "du dehors" (focalisation externe selon Gérard Genette): Tout comme le narrateur par rapport au personnage dans le récit à la troisième personne, le héros-narrateur reste extérieur aux sentiments du héros-personnage. Il s'agit dans les deux cas de la même distance objective et neutre(39).

La réalisation subjective est particulièrement caractéristique du roman-mémoires traditionnel. Le rapport du héros-narrateur au héros-personnage peut être défini comme rapport de distanciation. L'intensité de la distanciation peut varier. Dans les deux passages suivants, on passe d'une certaine perplexité à l'égard des sentiments et des actions du héros-personnage, à une condamnation explicite de ses égarements:

"Chose étrange. Je mettais de l'orgueil à passer pour ce qu'au fond je n'étais pas de tout; je me vantaais de faire pis que je ne faisais (...) et le pire de l'affaire c'était que j'étais gonflé d'une vanité si misérable, que cela me charmait" (**La Confession d'un enfant du siècle**, p.98-100).

"Ca et là, à droite et à gauche, je regardais fièrement comme pour m'applaudir. Qui donc regardais-je ainsi, ô, mon Dieu? Comment cette joie et ce rayonnement sinistre là où il aurait fallu se voiler?" (**Volupté**, p. 140).

Les roman-mémoires de Charles Dickens fournissent de nombreux exemples de distanciation ironique(40). Par le biais de l'ironie discrète, le héros-narrateur de **Great Expectations** se distancie de l'optimisme du héros-personnage quant à ses "bright fortunes" (pp. 172, 176) et ses "great expectations" (pp. 197, 207, 291); dans la

distanciation par rapport à la conduite injuste envers Biddy, l'ironie se teinte d'accents déchirants:

" 'Oh dear me!' said I, as if I found myself compelled to give up Biddy in despair. 'This really is a very bad side of human nature. (...)' and, when I went up to my own little room, took as stately a leave of her as I could, in my murmuring soul, deem reconcilable with the churchyard and the event of the day" (p. 304)(41).

Dans le roman-mémoires traditionnel, la distanciation du héros-narrateur par rapport au héros-personnage est souvent exprimée plus explicitement. C'est aussi le cas dans **Great Expectations**. Dans le passage suivant, le héros-narrateur reporte vers le héros-personnage l'accusation que ce dernier a portée contre Biddy: "I again warmly repeated that it was a bad side of human nature (in which sentiment, waiving its application, I have since seen reason to think I was right)" (p. 176). Dans d'autres passages, le héros-narrateur exprime sa consternation face à la perfidie du héros-personnage: "I am afraid - sore afraid - that this purpose originated in my sense of the contrast there would be between me and Joe, if we went to the coach together" (p. 185) et "I am afraid I was ashamed of the dear good fellow - I know I was ashamed of him -" (p. 129). Les jugements catégoriques que le héros-narrateur porte sur le héros-personnage, donnent la mesure de l'écart qui sépare la sagesse du premier des égarements du dernier: "In a word, I was too cowardly to do what I knew to be right, as I had been too cowardly to avoid doing what I knew to be wrong" (p. 72). Dans **Le Lys dans la vallée**, le héros-personnage est accusé de "fatuité" (p. 273), dans **Volupté** d' "inconstance perfide" (p. 60). Dans ce dernier roman, comme dans beaucoup d'autres roman-mémoires traditionnels, le héros-narrateur se distancie de la rêverie et de l'inertie du héros-personnage(42):

"Je voilais, j'enveloppais de mille façons ma chimère personnelle; je la dispersais dans les vents, sur les flots; je la confiais et la reprenais à la nature; (...) J'ai peu vu directement, peu pratiqué, je n'ai rien entamé en plein; mais j'ai côtoyé par les principaux endroits un certain nombre d'existences, et la mienne propre, je l'ai côtoyée, plutôt que traversée et remplie (...)" (pp. 84, 87).

Dans tous les passages cités, la relation qui unit le héros-narrateur et le héros-personnage est une relation de sujet à objet(43). La position d'objet du héros-personnage est soulignée dans les textes où le héros-narrateur utilise l'histoire du héros-personnage comme exemple de maladie et guérison morales(44). C'est le cas dans **Volupté** ainsi que dans **La Confession d'un enfant du siècle**. Dans **Volupté**, le héros-narrateur exprime le désir de guérir son ami du mal dont ce dernier et le héros-personnage souffrent en commun (pp. 39-40). Par la vertu de l'exemple qu'il propose, le héros-narrateur de **La Confession** entend contribuer à la guérison de toute une génération de jeunes gens (p. 1). Dans **Le Lys dans la vallée**, la distanciation est soulignée par le truchement des lettres de Natalie, dans **Adolphe** par celui des notes de l'éditeur. Dans le roman de Benjamin Constant, la distance morale entre le héros-narrateur et le héros-personnage, est anticipée et mise en relief par la plus grande distance entre l'éditeur fictif et le héros-personnage(45).

2.2. Juxtaposition et superposition des visions (relations 5, 1 et 2)

La cinquième relation (le héros-narrateur raconte ce que voit et sait le héros-personnage), constitue une forme narrative opposée à la première relation (le héros-narrateur raconte les faits à partir de sa propre vision). Dans le dernier cas (relation 1), les activités de la focalisation et de la narration se situent au niveau extradiégétique; dans le premier cas (relation 5), l'activité de la narration se situe au niveau extradiégétique, celle de la focalisation, au contraire, au niveau intradiégétique. L'activité de la focalisation est donc déléguée au héros-personnage.

Cette émancipation du héros-personnage reste cependant accidentelle. Les passages où le héros-narrateur se limite au champ visuel du héros-personnage sont constamment interrompus par des passages où le héros-narrateur parle en son propre nom, où il raconte les faits à partir de sa propre vision. Comme nous le verrons dans les textes suivants, les passages à focalisation intradiégétique alternent avec des passages à focalisation extradiégétique:

1.

"Nous avons atteint le haut de la côte, nous marchions sur un plateau inégal, hérissé de genêts, d'où s'élevaient çà et là

quelques arbres maigres, tordus à leur pied par les vents. Le rivage, à une petite demi-lieue en face de nous, était sourcilieux et sombre. Quoique le soleil à l'horizon touchât presque l'Océan et l'embrassât de mille splendeurs, les vagues plus rapprochées, qu'encaissaient comme dans une baie anguleuse les hautes masses des rochers, se couvraient déjà des teintes épaissies du soir. Cette solitude, en ce moment surtout, donnait l'idée d'une sauvage grandeur. Elle en parut frappée; après un assez long silence, je la vis plus pâle que de coutume(...)" (Volupté, pp. 82-83).

2.

"He had rolled a handkerchief round his head, and his face was set and lowering in his sleep. But he was asleep, and quietly too, though he had a pistol lying on the pillow. Assured of this, I softly removed the key to the outside of his door, and turned it on him before I again sat down by the fire. Gradually I slipped from the chair and lay on the floor. When I awoke, without having parted in my sleep with the perception of my wretchedness, the clocks of the Eastward churches were striking five, the candles were wasted out, the fire was dead, and the wind and rain intensified the thick black darkness" (Great Expectations, p. 341-342).

(les phrases à focalisation intradiégétique sont soulignées)

Le texte qui suit, fournit un exemple particulièrement illustratif de cette **juxtaposition** de passages à focalisation intradiégétique et de passages à focalisation extradiégétique:

"The air of completeness and superiority with which she walked at my side, and the air of youthfulness and submission with which I walked at hers, made a contrast that I strongly felt" (Great Expectations, p. 258).

Dans la première phrase de ce texte, le héros-narrateur raconte ce que voit le héros-personnage: l'aspect extérieur et le comportement d'Estella. Dans la deuxième phrase, le héros-narrateur décrit l'attitude du héros-personnage (qui, logiquement, ne peut pas se voir). Dans la deuxième phrase, la focalisation intradiégétique de la première phrase est remplacée par la focalisation extradiégétique. Dans la dernière phrase on peut observer une double activité de focalisation: c'est le héros-personnage qui

est sensible au contraste entre Estella et lui-même et c'est le héros-narrateur qui se souvient des émotions du héros-personnage. Nous parlerons plus loin de ce genre de double focalisation.

Dans les trois passages cités (à savoir **Volupté**, pp. 82-83, **Great Expectations**, pp. 342, 258), nous pouvons donc discerner les activités suivantes:

- a. focalisation par le héros-personnage (activité intradiégétique); focalisé: les objets et les personnages qui environnent le héros-personnage.
- b. focalisation par le héros-narrateur (activité extradiégétique); focalisé: le héros-personnage et ses actions.
- c. narration par le héros-narrateur (activité extradiégétique).

Dans les textes cités (textes qui, sous la forme de la **juxtaposition** des visions, réalisent la combinaison des relations 1 et 5), l'ordre hiérarchique entre la position du héros-narrateur et celle du héros-personnage n'est donc pas altéré. L'activité extradiégétique (focalisation et narration) prévaut sur l'activité intradiégétique (focalisation):

Narrateur	objets	Personnage	objets
focalisation - - ► focalisé		et	focalisation - - ► focalisé

L'activité du héros-narrateur augmente dans les textes où, au lieu de se limiter à raconter ce que voit le héros-personnage, le héros-narrateur communique aussi au lecteur l'activité de focalisation du héros-personnage. La perception de ce dernier se range ainsi parmi les autres actions racontées; comme celles-ci, elle est focalisée par le héros-narrateur. Un premier exemple de cette double focalisation se rencontrait déjà dans la phrase citée ci-dessus: "The air of completeness (...), and the air of youthfulness (...), made a contrast that I strongly felt" (**Great Expectations**, p. 258), un second exemple peut être observé dans le passage suivant:

"As I looked round at them, and at the pale gloom they made, and at the stopped clock, and at the withered articles of bridal dress upon the table and the ground, and at her own awful figure with its ghostly reflection thrown large by the fire upon the ceiling and the wall, I saw in everything the construction that my mind had come to, repeated and thrown back to me" (*Great Expectations*, p. 321).

Ce passage est caractéristique en ce que le héros-narrateur ne dépasse pas les limites du champ visuel du héros-personnage. Propre à de nombreux passages de *Great Expectations*, cette "restriction du champ" est motivée dans le passage suivant, par le genre même de la perception:

"I stood with my lamp held out over the stair-rail, and he came slowly within its light. It was a shaded lamp, to shine upon a book, and its circle of light was very contracted; so that he was in it for a mere instant, and then out of it. In the instant, I had seen a face that was strange to me, looking up with an incomprehensible air of being touched and pleased by the sight of me. Moving the lamp as the man moved, I made out that he was substantially dressed, but roughly; (...)" (p. 332).

Dans les trois passages cités, on peut discerner les activités suivantes:

- a.
focalisation par le héros-personnage (activité intradiégétique),
focalisé: les objets et les personnages qui l'environnent.
- b.
focalisation par le héros-narrateur (activité extradiégétique),
focalisé: les actions du héros-personnage (son activité de focalisation incluse).
- c.
narration par le héros-narrateur (activité extradiégétique).

Dans les textes à double focalisation, l'ordre hiérarchique des deux focalisateurs est souligné. L'activité de focalisation intradiégétique constitue l'objet de la focalisation extradiégétique:

		focalisé
focalisation - - ➔		
	focalisation - - ➔	focalisé

L'activité intradiégétique diminue dans les textes où le héros-narrateur cherche à compléter les impressions du héros-personnage. Le héros-narrateur ne se limite plus à la focalisation des actions (et de la focalisation) du héros-personnage, mais focalise aussi les objets focalisés par ce dernier:

"(...) and, as I looked along the yellow expanse out of which I remember its seeming to grow, like a black fungus, I saw speckled-legged spiders with blotchy bodies running home to it, and running out from it, as if some circumstance of the greatest public importance had just transpired in the spider community" (*Great Expectations*, p. 113).

Dans ce passage l'activité de focalisation du héros-narrateur se manifeste de deux façons: en premier lieu, comme une activité mémorative: le héros-narrateur se rappelle sa première impression. En second lieu, comme la capacité du héros-narrateur de donner une nouvelle interprétation à l'impression première. Les principaux instruments de cette interprétation sont (comme dans le dernier passage cité) la comparaison ou (comme dans le passage suivant) la métaphore, toutes deux figures d'analogie **analytiques** qui ne reposent pas sur la focalisation par le héros-personnage, mais plutôt sur celle du héros-narrateur⁽⁴⁶⁾. Evoquant son passé, ce dernier **re-voit** et **ré-interprète** les impressions d'autrefois:

"(...) car je voyais la fatale teinte jaune-paille qui, sur ce céleste visage, ressemblait au reflet des lueurs divines que les peintres italiens ont mises à la figure des saintes. Je sentis alors en moi le vent glacé de la mort. Puis quand le feu de ses yeux dénués de l'eau limpide où jadis nageait son regard tomba sur moi, je frissonnai (...)" (*Le Lys dans la vallée*, p. 238).

Dans les deux passages cités on peut discerner les activités suivantes:

- a. focalisation par le héros-personnage (activité intradiégétique),
focalisé: les objets et les personnages qui l'environnent.
- b. focalisation par le héros-narrateur (activité extradiégétique),
focalisé: l'activité de focalisation du héros-personnage et les
objets et personnages qui l'environnent.
- c. narration par le héros-narrateur (activité extradiégétique).

Les deux passages cités se distinguent donc des passages cités plus haut. A propos de ces derniers (à savoir, *Volupté* pp. 82-83 et *Great Expectations* pp. 342, 258, 321, 332), on peut parler de **juxtaposition** des textes à focalisation intradiégétique et des textes à focalisation extradiégétique. Il s'agit là d'une collocation des relations 1 et 5. Dans les deux derniers passages cités, la juxtaposition est remplacée par la **superposition** des visions: à partir de sa propre vision, le héros-narrateur raconte ce qu'a vu le héros-personnage. Il s'agit là d'une réalisation de la relation 2. La description des objets repose d'une part sur la focalisation intradiégétique, d'autre part sur la focalisation extradiégétique:

Narrateur	Personnage	Objets
	focalisé	
focalisation - - ➔		
	focalisation - - ➔	focalisé

2.3. Le décalage des visions (relation 2)

Dans de nombreux cas, la superposition des visions entraîne le **décalage** entre la vision (le "savoir moins") du héros-personnage et la vision (le "savoir plus") du héros-narrateur. Phénomène typique de la relation entre les instances du roman-mémoires traditionnel, le décalage des visions se combine souvent avec la distanciation morale et l'anticipation. La formule "plus tard je savais mieux" (formule qui peut impliquer la distanciation ainsi que l'anticipation) se répète selon des variantes multiples. Dans *Der grüne Heinrich*, on rencontre une comparaison explicite entre le "savoir" limité de l'enfant et l'expérience acquise plus tard dans

la vie:

"(...) den duftigen Kranz von Schneegebirgen (...) hielt ich, da ich ihn nicht mit der festen Erde verbunden sah, lange Zeit für eins mit den Wolken. Als ich später zum ersten Male rittlings auf dem obersten Grate unseres hohen, ungeheuerlichen Daches sass (...) da kannte ich freilich ihre Natur (...)" (p. 25).

La confrontation des deux "savoirs" est tout aussi explicite dans **Jane Eyre**:

"Let the reader add, to complete the picture, refined features (...) and he will have at least as clearly as words can give it, a correct idea of the exterior of Miss Temple - Maria Temple, as I afterwards saw the name written in a Prayer-Book entrusted to me to carry to church " (p. 80).

"Whether it were Greek or German I could not tell (...) At a later date, I knew the language and the book; therefore, I will here quote the line: though, when I first heard it, it was only like a stroke on sounding brass to me - conveying no meaning -" (p. 358-359).

Dans le passage suivant de **Great Expectations**, elle est moins explicite. Elle est indiquée par l'adjectif "odd" et par les adverbes "unreasonably" et "childish":

"As I never saw my father or my mother (...) my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstones. The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly black hair. From the character and turn of the inscription, 'Also Georgiana Wife of the Above', I drew the childish conclusion that my mother was freckled and sickly" (p. 35).

Dans les quatre passages cités, l'activité du focalisateur extradiégétique se superpose à l'activité intradiégétique. Il est caractéristique de ce genre de décalage des visions, que la valeur du "savoir" du héros-personnage soit relativisée (explicitement ou implicitement) par le "savoir" du héros-narrateur. Des deux "savoirs" concurrents, c'est généralement celui du héros-narrateur qui prédomine.

Le décalage des visions se manifeste souvent sous la forme d'anticipations. Grâce à sa position "ultérieure", le héros-narrateur en sait plus sur l'avenir du héros-personnage, que le héros-personnage lui-même. L'anticipation peut être simple: le héros-narrateur communique uniquement au lecteur son propre "savoir", sans le confronter avec celui du héros-personnage. L'anticipation représente alors une variante de la relation 1: "Never any young adventurer's misfortunes, I believe, began sooner, or continued longer, than mine" (*Robinson Crusoe*, p. 31) et "A great event in my life, the turning point of my life, now opens on my view" (*Great Expectations*, p. 318). Dans de nombreux passages, l'anticipation donne lieu à une confrontation (implicite ou explicite) des deux visions. Le "savoir" du héros-personnage contraste par sa négativité avec le "savoir" du héros-narrateur. Le premier peut se définir comme "cécité" (la vision du "paraître"), le second comme "clairvoyance" (la vision de "l'être"): "Son génie de femme lui fit apercevoir dans ce voyage un moyen de me détacher entièrement de Madame de Mortsauf; tandis que, aveuglé par la peur, emporté par la naïveté de la passion vraie, je ne vis pas le piège où j'allais être pris" (*Le Lys dans la vallée*, p.232)(c'est nous qui soulignons).

La vision du héros-personnage s'exprime souvent directement par son discours. Dans ce cas, le décalage des visions se traduit aussi par le décalage textuel: deux textes (celui du héros-personnage et celui du héros-narrateur) expriment des visions différentes ou contraires: " 'Because I will never cry for you again', said I, which was, I suppose, as false a declaration as ever was made; for I was inwardly crying for her then, and I know the pain she cost me afterwards" (*Great Expectations*, p. 111). Ici, l'activité du héros-personnage s'étend de la focalisation à l'énonciation (narration au second degré). Il s'agit là de la réalisation de la relation 3 (double focalisation et double narration) que nous analyserons plus loin (voir paragraphe 3.1.).

2.4. La focalisation intradiégétique et la position d'objet du héros-personnage

Dans les passages cités, le héros-narrateur traite le héros-personnage comme objet de la narration. Cette position d'objet du héros-personnage est plus prononcée dans les textes choisis pour illustrer la relation 1; textes, donc, où à partir de sa propre vision, le héros-narrateur rapporte les actions du héros-personnage. Dans les textes qui illustrent la relation 2 et la relation 5, le

héros-personnage faisant office de focalisateur, possède donc une fonction qui lui est propre. Dans la hiérarchie des instances narratives, sa position n'en est pas pour autant modifiée. Ce n'est qu'accidentellement qu'il fait fonction de focalisateur autonome (relation 5). Les passages où le héros-narrateur se borne à rapporter ce que voit le héros-personnage (les passages à focalisation intradiégétique) sont souvent très brefs. Ils sont encadrés par des passages à focalisation extradiégétique. Dans ces derniers, c'est le héros-narrateur qui, grâce à sa propre vision "par derrière", objectivise les actions et parfois l'acte perceptif (l'activité de focalisation) du héros-personnage. Plus souvent que la relation 5, c'est donc la collocation de la relation 5 et de la relation 1 qui se réalise.

Dans les textes qui illustrent la relation 2, l'activité du héros-personnage est plus limitée encore. Le héros-narrateur superpose ici sa propre vision supérieure à la vision inférieure du héros-personnage. La superposition des visions entraîne souvent le décalage entre le "savoir moins" du héros-personnage et le "savoir plus" du héros-narrateur. La valeur du "savoir" du premier est relativisée par le "savoir" du dernier. Malgré son activité de focalisation, le héros-personnage conserve une position d'objet qui ne diffère pas beaucoup de celle de la relation 1. Dans le roman-mémoires traditionnel, la focalisation du héros-personnage (activité intradiégétique) est encore dominée par les activités extradiégétiques du héros-narrateur.

3. NARRATION ET ENONCIATION

Passant des relations 1, 2 et 5 aux relations 3, 4 et 6, nous nous trouvons confrontés avec les relations où une activité plus étendue est permise au héros-personnage. L'activité narrative extradiégétique se trouve ici complétée par la narration, ou mieux, par l'énonciation intradiégétique. A la double activité de focalisation s'ajoute donc, dans les cas les plus compliqués, une double activité de narration. Aux trois relations présentées dans le paragraphe précédent, s'ajoutent donc les trois relations suivantes:

relation 3:

A partir de sa propre vision, le héros-narrateur rapporte (transpose ou raconte) le discours du héros-

personnage qui se base lui aussi sur sa propre vision. Les doubles activités de focalisation et de narration (intradiégétiques et extradiégétiques) peuvent également entraîner (hors du décalage des visions) le décalage textuel.

relation 4:

Le héros-narrateur transpose (ou raconte) le discours du personnage. Le narrateur fait abstraction de sa propre vision pour transposer de façon neutre l'énoncé originel du héros- personnage. La focalisation et l'énonciation intradiégétiques se combinent avec la narration extradiégétique.

relation 6:

Le héros-personnage "raconte" (parle ou pense) à partir de sa propre vision. L'activité du héros-narrateur s'éclipse. Les deux activités de focalisation et de "narration" ne se réalisent qu'au niveau intradiégétique.

3.1. Le discours rapporté et la collocation de textes

Parmi les relations citées ci-dessus, c'est la sixième qui est la moins représentée. Caractéristique du roman moderniste, cette relation ne se réalise dans le roman traditionnel que sous la forme de fragments textuels isolés de leur contexte, autrement dit, sous la forme du discours rapporté. Le discours rapporté cependant, n'est que relativement indépendant de son contexte: dans l'ensemble textuel, il est toujours encadré par les textes du narrateur. Le héros-narrateur présente le discours du héros-personnage comme faisant partie de l'action racontée. Tout comme ses gestes et son comportement, le discours du héros-personnage constitue ainsi l'objet du discours objectivant du héros-narrateur(47). Par la collocation des deux textes (le discours du héros-personnage et celui du héros-narrateur), la relation hiérarchique entre l'instance intradiégétique et l'instance extradiégétique est maintenue(48). Subordonné à son contexte (le discours du narrateur), le discours du héros-personnage fonctionne comme illustration ou exemplification du commentaire du héros-narrateur(49). Dans l'ensemble textuel, c'est toujours le héros-narrateur et jamais le héros-personnage, qui constitue la dernière instance de signifi-

tion(50). Au moyen du contexte (le discours du narrateur), le héros-narrateur exprime son avis sur le caractère et sur le comportement du héros-personnage. Le discours de ce dernier correspond à la caractérisation fournie par le contexte. Il y a ainsi parfaite harmonie avec le contexte lorsque, enthousiasmé par les idées révolutionnaires et poussé par un "élan impétueux vers l'action et vers la gloire" (*Volupté*, p. 59), le jeune Amaury déclare:

"Oh, mademoiselle Amélie, dites, n'y a-t-il pas de honte de vivre sous ce doux ciel quand, invertis de spectacles gigantesques, on ne peut exhaler sa part d'âme et de génie, dans aucune mêlée, pour aucune cause, ni par sa parole ni par son sang?" (*Volupté*, p. 58).

Dans le passage suivant de *Great Expectations*, le héros-narrateur caractérise la tonalité et le vocabulaire du héros-personnage au moyen d'une espèce de mise en scène objectivante: " 'Biddy', said I, **with some severity**, 'I have particular reasons for wanting to be a gentleman' (...) 'Biddy', I exclaimed, **impatiently**, 'I am not at all happy as I am. I am disgusted with my calling and with my life (...)'" (pp. 154-155)(c'est nous qui soulignons).

La collocation des textes du narrateur et des textes du personnage peut donner lieu à diverses gradations de la distanciation. Au moyen du contexte, le héros-narrateur manifeste une prise de position plus ou moins critique à l'égard du discours du héros-personnage. Cette prise de position peut être très explicite. C'est le cas dans le passage suivant, où la pensée du héros-personnage est encadrée par le jugement négatif qu'en donne le héros-narrateur:

"J'aimais les émotions, les malheurs mêmes à prévoir; je me disais: 'Je reviendrai en ces lieux un jour, après m'être mêlé aux affaires lointaines, après avoir renouvelé mon âme bien des fois; riche de comparaisons, mûr d'une précoce expérience, je repasserai ici (...)'. C'étaient par de tels dédales de pensées, que m'égarait **l'inconstance perfide**, si chère aux coeurs humains" (*Volupté*, p. 60) (c'est nous qui soulignons).

La pensée du héros-personnage constitue ici une illustration adéquate du jugement posé par le héros-narrateur. Au moyen du contexte (le discours du narrateur), la valeur de l'énoncé du personnage est relativisée. Le héros-narrateur juge explicitement

l'énoncé du héros-personnage, en fournissant ainsi une interprétation très différente de l'intention du héros-personnage.

La distanciation peut se manifester de façon plus indirecte. C'est le cas dans le passage suivant de **Great Expectations** où, grâce à sa vision "par derrière", le héros-narrateur est à même de modifier l'intention originelle de l'énoncé du héros-personnage:

" 'I am very sorry to see it, and it's - it's a bad side of human nature. I did intend to ask you to use any little opportunities you might have after I was gone, of improving dear Joe. But after this, I ask you nothing. I am extremely sorry to see this in you, Biddy', I repeated. 'It's a - it's a bad side of human nature' (...). I again warmly repeated that it was a bad side of human nature (in which sentiment, waiving its application, I have since seen reason to think I was right) (...)" (p. 176).

L'énoncé du héros-personnage est objectivé d'une part par le commentaire du héros-narrateur, d'autre part par l'organisation textuelle. La mise en scène du héros-narrateur ("I repeated (...)") est ici, comme plus avant dans le texte(51), illustrée par l'accumulation: le héros-personnage répète les mêmes phrases vides de sens.

Indiquée en premier lieu par le commentaire du héros-narrateur, la distanciation s'étend ici à l'énoncé même du héros-personnage(52). C'est au moyen du commentaire et de l'accumulation des phrases identiques que l'effet parodique est obtenu: dans l'énoncé du héros-personnage, l'accent interprétatif est tout à fait différent de celui entendu par le héros-personnage. L'intention originelle du héros-personnage et l'interprétation du héros-narrateur divergent sensiblement. A l'intersection des deux textes, c'est-à-dire entre l'énoncé du personnage et le contexte, les deux sujets d'énonciation se heurtent. La relation entre les deux sujets d'énonciation peut être caractérisée comme relation dialogique au sens bakhtien du terme(53).

Une deuxième catégorie de distanciation implicite se rencontre dans les passages où l'énoncé du héros-personnage contraste ouvertement avec le texte du narrateur. En dénonçant sa valeur de "reliability", le héros-narrateur nie l'opinion exprimée par le héros-personnage: " - Je n'irai point! m'écriai-je (...). Je courus alors vers lady Dudley pour savoir en quelles dispositions elle était (...) Tout ce que je pus faire fut de la suivre jusqu'à Saint-Cyr, où nous arrivâmes à minuit" (*Le Lys dans la vallée*, p. 262). Le

rapport de contraste entre les deux textes, relève de la divergence entre ce que croit être le héros-personnage et ce qu'il est selon le héros-narrateur, entre la vision du "paraître" du héros-personnage et la vision de "l'être" représentée par le héros-narrateur.

3.2. Le discours narrativisé, le discours transposé et l'interférence textuelle

La troisième et la quatrième relation se réalisent dans les passages où le héros-narrateur "raconte" ou "transpose" l'énoncé originel du héros-personnage. Le discours transposé, et surtout le discours narrativisé, témoignent d'une plus grande distance⁽⁵⁴⁾ entre le héros-narrateur et le héros-personnage que le discours rapporté: en raison de sa position distante et supérieure, le héros-narrateur peut préférer résumer l'énoncé originel du héros-personnage au lieu de le rapporter.

La troisième et la quatrième relation se distinguent des autres relations de notre schéma par l'activité narrative double. A propos de ces deux relations, on peut parler d'interférence textuelle: deux sujets d'énonciation (le héros-personnage et le héros-narrateur) manifestent leur activité à l'intérieur du même énoncé. La distinction entre les deux relations, entraîne aussi une distinction de deux formes différentes de l'interférence textuelle. Pour désigner la quatrième relation nous utiliserons le terme "d'interférence simple": l'activité lexicale et grammaticale du héros-narrateur, interfère avec l'activité purement sémantique du héros-personnage. Il s'agit ici, pour reprendre la formule de V.N. Vološinov, de la "referent-analyzing modification": le héros-narrateur s'intéresse avant tout au contenu significatif de l'énoncé du héros-personnage⁽⁵⁵⁾. Pour la troisième relation, nous utiliserons le terme d' "interférence complexe": l'activité lexicale et grammaticale du héros-narrateur, concourt avec l'activité lexicale (parfois aussi grammaticale) du héros-personnage, tandis que l'activité sémantique de ce dernier reste subordonnée à l'activité sémantique du premier. Selon la terminologie de Vološinov, il s'agit ici de la "texture-analyzing modification": le héros-narrateur dirige son attention sur le caractère particulier et individuel de l'énoncé⁽⁵⁶⁾. Dans nombre de cas, la "texture-analyzing modification" conduit au décalage textuel et au dialogisme.

3.2.1. L'interférence simple

En ce qui concerne la quatrième relation, on peut distinguer des gradations diverses dans la narrativisation et dans la transposition de l'énoncé originel du héros-personnage. Dans le cas d'un degré maximal de narrativisation, l'interférence textuelle est réduite à un degré minimal: au moyen de la narrativisation "auctorielle", l'énoncé du héros-personnage perd son caractère individuel. De l'activité discursive originelle du héros-personnage, ne restent que certains aspects sémantiques plus ou moins généraux. C'est le procédé utilisé (et commenté) dans le passage suivant de Dickens: "(...) it occurred to me that perhaps I had not been sufficiently grateful to Biddy. I might have been too reserved and should have patronized her more (though I did not use that precise word in my meditations), with my confidence" (*Great Expectations*, p. 154). De l'énoncé originel ne subsiste que l'indice du non-dit, exemple de méta-discours qui informe par la négative sur le lexique utilisé par le héros-personnage. Les énoncés narrativisés s'assimilent souvent au simple résumé des faits racontés. Ceci est le cas dans le passage suivant, qui nous fournit aussi un exemple particulièrement clair de "referent-analyzing modification": "Afin de procurer à la comtesse au moins une nuit de sommeil sur deux, je lui demandai de me laisser veiller le comte alternativement avec elle. Ainsi je la décidai, non sans peine, à s'aller coucher la troisième nuit" (*Le Lys dans la vallée*, p. 204). Dans le passage suivant on peut observer une expansion progressive de l'activité du héros-narrateur. Du discours rapporté de la première phrase on passe, par une phrase en style indirect libre, au discours narrativisé où le héros-narrateur s'écarte complètement de l'énoncé du héros-personnage pour en faire le commentaire. Dans la dernière phrase du passage, le héros-narrateur assume l'énonciation d'une pensée née chez le héros-personnage:

"Elle meurt de chagrin, et ses enfants vont bien! elle mourait donc pour moi. Ma conscience menaçante prononça un de ces réquisitoires qui retentissent dans toute la vie et quelquefois au-delà. Quelle faiblesse et quelle impuissance dans la justice humaine! elle ne venge que les actes patents" (*Le Lys dans la vallée*, pp. 284-285).

La narration des énoncés du héros-personnage se réalise souvent sous la forme de résumés. Il est caractéristique du résumé que l'activité du héros-narrateur s'étend de l'organisation gram-

maticale à l'organisation d'ensembles textuels plus vastes. Dans le cas de la combinaison du résumé avec le discours transposé, l'intention de l'énoncé du héros-personnage peut être conservée. L'activité du héros-narrateur est limitée à l'organisation du texte: "(...)I told him my circumstances at large: that I was a widow come over from America, perfectly desolate and friendless; that I had a little money (...), that I was going into the north of England to live cheap, that my stock might not waste; that I would willingly lodge my money in the bank (...)" (*Moll Flanders*, p. 138). On peut considérer un tel résumé comme un exemple de "referent-analyzing modification". Dans quelques cas cependant, le résumé de l'énoncé du héros-personnage se rapproche de la "texture-analyzing modification"(57). Au moyen du résumé, le héros-narrateur souligne le caractère particulier de l'énoncé originel, son expression emphatique:

"(...) je me trouvais, après quelques minutes, en contradiction ouverte avec lui. Je ne justifiais pas l'Empire; j'alléguais seulement sur l'éclat de ses armes, sur sa force, sa solidité actuelle et ses bases suffisantes dans la nation (...)" (*Volupté*, p. 251).

"I reminded him of the false hopes into which I had lapsed, the length of time they had lasted, and the discovery I had made: and I hinted at the danger that weighed upon my spirits. I represented myself as being surely worthy of some little confidence from him, in return for the confidence I had just now imparted. I said that I did not blame him, or suspect him, or mistrust him, but I wanted assurance of the truth from him. And if he asked me why I wanted it and why I thought I had any right to it, I would tell him (...)" (*Great Expectations*, p. 423).

Dans les deux passages cités, on peut observer une légère distanciation de la part du héros-narrateur. Ce dernier s'oriente non seulement vers le contenu de l'énoncé, mais aussi vers son expression qu'il cherche à styliser selon sa propre intention objectivante. Pour reprendre la formule de Bakhtine, il s'agit ici du "mot bivocal 'convergent'"(58). Le héros-narrateur utilise donc le mode d'expression du héros-personnage comme moyen de caractérisation. Il l'utilise "à des fins personnelles"(59). Ceci est confirmé par le contexte qui encadre chacun des deux énoncés. Chez Sainte-Beuve, le héros-personnage parle "d'un ton contrariant,

d'un air d'impatience et de révolte" (*Volupté*, p. 251); chez Dickens, l'énoncé du héros-personnage est défini comme "a passionate, almost indignant, appeal" (*Great Expectations*, p. 423). A la double activité du héros-personnage (focalisation et "narration" (énonciation)) s'ajoute ici la double activité du héros-narrateur (focalisation et narration). A côté du héros-personnage qui "voit" ses propres difficultés et ses propres espérances, se manifeste aussi le héros-narrateur qui "re-voit" en mémoire la manière de sentir et de s'exprimer du héros-personnage. De la quatrième relation, nous passons ainsi à la troisième relation: l'interférence textuelle est possible à partir du moment où, de même que le héros-personnage, le héros-narrateur exprime une vision ou une opinion propres. L'apport du héros-narrateur n'est donc pas seulement lexical et grammatical, il est aussi sémantique. Le décalage textuel (que Bakhtine nomme la variante *passive* du rapport dialogique) se produit lorsque l'apport sémantique du narrateur diffère de l'intention significative du personnage ou contraste avec elle(60).

3.2.2. L'interférence complexe et le dialogisme

La divergence entre l'opinion des deux sujets d'énonciation se révèle en premier lieu par le rapport entre le discours du personnage (discours transposé et style indirect libre) et le discours du narrateur. En second lieu, la divergence peut se manifester au moyen de l'organisation de l'énoncé du personnage. Dans le premier cas, la divergence peut se présenter de façon explicite. Ainsi dans *Der grüne Heinrich*, le héros-narrateur, caractérisant l'énoncé du héros-personnage comme "Prahlerci" ("Der Vorsitzende gab mir hierauf das Wort, mit welchem ich, halb schüchtern, halb empört, einige Prahlerci zustande brachte" (p. 417)), projette-t-il une ombre de négativité sur le discours du personnage. A l'intérieur de l'énoncé, le rapport dialogique prend la forme d'une divergence d'opinion: le héros-personnage et le héros-narrateur ne s'entendent pas sur la définition de l'artiste. La distanciation dialogique provient aussi de l'organisation interne de l'énoncé du héros-personnage. Il s'agit d'un discours transposé, dans lequel le mode d'expression originel a été conservé:

"Die andern (c'est-à-dire les vraies artistes selon l'opinion du héros-personnage) aber schreiten kühn hindurch und gelangen rasch zu Wohlstand und Ehre, so dass es noch die Bescheidene-

ren unter ihnen seien, welchen bald der Verkaufspreis eines einzigen Werkes die aufgewendeten Kosten ersetze, den Wertbetrag einer Wiese, eines Weinberges oder Ackerstückes erreiche." (ibid.)

Le héros-narrateur dirige son attention sur le caractère particulier de l'énoncé: la disproportion entre la terminologie économique et le sujet de la discussion. Malgré son caractère implicite (dans le contexte, le héros-narrateur se limite en effet à la caractérisation négative ("Prahlererei")), c'est l'opinion du héros-narrateur qui prédomine sur l'opinion du héros-personnage.

L'effet dialogique peut aussi résulter du contraste direct entre le contenu de l'énoncé et celui de son contexte. Dans le passage suivant, le héros-narrateur utilise la métaphore pour décrire l'inconstance du héros-personnage, lequel cherche à convaincre son amie de sa constance:

"Oh! qu'il est difficile d'avancer d'un pied ferme, quand les longues herbes d'un sentier presque oublié sont devenues glissantes et visqueuses comme des serpents. Quelque part qu'elle allât, lui disais-je, elle devait compter sur mon souvenir constant et profond, sur l'intérêt fidèle dont je l'accompagnerais, dans son séjour nouveau et dans ses ennuis. Cette séparation, d'ailleurs, ne pouvait durer; nous nous reverrions à coup sûr avant peu, et, jusque-là, il fallait qu'elle crût à la vigilance de toutes mes pensées" (*Volupté*, pp. 125-126).

La sincérité de l'énoncé du héros-personnage est mise en doute d'une part par le contexte, d'autre part par la rhétorique vaine (tautologique) de l'énoncé lui-même. De façon encore plus prononcée que dans le passage de *Der grüne Heinrich*, il s'agit ici de la "texture-analyzing modification": le héros-narrateur s'oriente plus vers l'expression utilisée par le héros-personnage que vers le contenu de l'énoncé.

Dans les exemples de style indirect libre (rares dans notre corpus), on rencontre une réalisation plus prononcée de la "texture-analyzing modification". L'activité du héros-narrateur se limite ici à la forme indirecte, alors que l'activité du héros-personnage recouvre la sélection lexicale et une partie de l'organisation syntactique. De cette façon est conservée l'habitude du héros-personnage de poser ses questions et de formuler ses doutes et ses espérances. A titre d'exemple nous renvoyons à la

question "What was it?" plusieurs fois répétée dans *Great Expectations* (voir par exemple pp. 259 et 284) (où même l'accent originel est conservé au moyen de la cursive) et au passage suivant de *Volupté*: "En quels complots étions-nous donc embarqués? où tendions-nous? avec quels hommes? par quels moyens? et quel serait le jugement public sur nos têtes?" (p. 111). Dans ce passage se manifeste une double activité sémantique. L'apport significatif du héros-narrateur ne diffère pourtant pas de l'apport significatif du héros-personnage. Les deux sujets d'énonciation expriment les mêmes doutes. Entre les deux sujets existe une relation de solidarité ou de convergence, caractéristique du style indirect libre "emotif". Avec Bakhtine, on pourrait dire que le héros-narrateur stylise l'énoncé du héros-personnage selon ses propres intentions(61). Celles-ci sont pourtant conformes à celles du héros-personnage. Dans ce cas, le style indirect libre n'est donc pas instrument de la distanciation, mais bien au contraire du rapprochement entre les deux sujets d'énonciation. Le style indirect libre peut aussi traduire une relation divergente entre les deux sujets d'énonciation. Dans ce cas, le style indirect libre n'est plus instrument du rapprochement, mais instrument de la distanciation. On trouvera un exemple de distanciation dialogique au moyen du style indirect libre dans le passage suivant extrait de *Great Expectations*:

"She had adopted Estella, she had as good as adopted me, and it could not fail to be her intention to bring us together. She reserved it for me to restore the desolate house, admit the sunshine into the dark rooms, set the clocks a going and the cold hearths a blazing, tear down the cobwebs, destroy the vermin - in short, do all the shining deeds of the young Knight of romance, and marry the Princess" (p. 253).

Ici, la valeur de l'énoncé du héros-personnage est dénoncée par le discours du héros-narrateur: "(...) so I loitered into the country on Miss Havisham's side of town - which was not Joe's side; I could go there to-morrow - thinking about my patroness, and painting brilliant pictures of her plans for me" (p. 253). La distanciation résulte donc en premier lieu du contexte (les pensées du héros-personnage sont caractérisées comme des fantaisies vaines), en second lieu de l'énoncé lui-même; c'est le héros-personnage qui pense, mais c'est le héros-narrateur qui résume l'énoncé, soulignant par des parallélismes (procédé d'accumulation) l'expression

emphatique. L'énoncé reflète donc l'activité sémantique de deux sujets d'énonciation: d'une part, celui du héros - personnage qui s'oriente vers le contenu de l'énoncé (les "intentions" de Miss Havisham); d'autre part, celui du héros - narrateur qui s'oriente vers la nature des rêveries du héros- personnage et vers la manière dont elles sont exprimées. Le héros-narrateur utilise l'énoncé du héros-personnage comme moyen de caractérisation objectivante. Dans la dernière phrase du passage cité (dans laquelle on note un glissement du discours du personnage vers le discours du narrateur(62)), cette caractérisation prend de plus en plus un aspect de distanciation ironique: résumant encore une fois ("in short") les rêveries du héros-personnage, le héros-narrateur paraphrase celles-ci en termes de conte de fée.

3.3. Le discours objectif

Bien que fonctionnant aussi comme sujet d'énonciation, le héros-personnage du roman-mémoires traditionnel ne s'émancipe presque jamais de l'autorité du héros-narrateur. Son discours reste lié à sa position d'objet. Le discours du héros-personnage (le discours intradiégétique) constitue, tout comme son sujet d'énonciation, l'objet de la caractérisation ou de la distanciation de la part du héros-narrateur. On peut parler de caractérisation neutre lorsque l'énoncé du héros-personnage (souvent sous la forme de discours rapporté) correspond à la caractérisation neutre fournie par le contexte. Il se réalise ainsi une collocation des relations 1 et 5. Le rapport entre les deux discours est celui de la convergence. Certains types d'énoncés transposés ou narrativisés peuvent également relever du rapport convergent. Déterminées par la distance entre la position du héros-personnage et celle du héros-narrateur, la "transposition" et la "narrativisation" sont souvent appliquées selon la méthode du résumé. Il s'agit là de la réalisation de la quatrième relation.

Le discours transposé, le discours narrativisé ainsi que le discours rapporté peuvent fonctionner comme moyens de la distanciation. Dans les cas des énoncés rapportés, c'est le contexte (le discours du héros-narrateur) qui nous permet de dégager le genre de la distanciation. Au moyen du contexte, le héros-narrateur juge négativement le caractère de l'énoncé du héros-personnage, ou décrit la vraie situation en termes non conformes à l'intention de ce dernier. Dans les deux cas, la divergence entre ce que croit être le héros-personnage (le "paraître") et ce qu'il est selon le héros-

narrateur ("l'être) prend la forme du rapport dialogique: le héros-narrateur dénonce la valeur de l'énoncé du héros-personnage et souligne ainsi la position d'objet de ce dernier.

Dans les cas du discours transposé et du style indirect libre, l'effet de la distanciation résulte d'une part du contexte, d'autre part de l'organisation interne de l'énoncé du héros-personnage. Il s'agit alors d'interférence textuelle complexe et de dialogisme au sens restreint du terme: à l'intérieur du même énoncé, la voix du héros-narrateur interfère avec la voix du héros-personnage. L'apport sémantique du héros-personnage est contredit ou relativisé par l'apport sémantique du héros-narrateur. Dans nombre de cas, la suprématie de l'intention significative du héros-narrateur par rapport à l'intention significative originelle du héros-personnage est soulignée par l'explicité du contexte. Le jugement exprimé dans le contexte, projette une ombre de négativité sur l'énoncé du héros-personnage. La relation entre les deux sujets d'énonciation est en tout cas celle du dialogisme "passif": tantôt ironiquement, tantôt de façon parodique le héros-narrateur utilise l'énoncé du héros-personnage comme instrument de la distanciation.

4. LES NIVEAUX NARRATIFS

Dans le roman-mémoires traditionnel, c'est le niveau de l'action narrée qui prédomine. L'activité narrative (activité extradiégétique) s'oriente plus vers son objet (l'action à raconter) que vers le processus même de la narration ou de l'énonciation. Le héros-narrateur prête en général peu d'attention aux problèmes de la narration, et moins encore au processus de la mémoration. Cette dernière n'est ni problématisée, ni thématisée. Comme nous l'avons observé plus haut (voir paragraphe 1.2), la narration suit plus la logique des événements à raconter que la logique d'une mémoire en activité.

L'activité narrative s'oriente donc peu vers son propre processus d'énonciation. A l'exception, nous l'avons déjà dit, du "cadre" au commencement et à la fin de l'action racontée. Entre les deux termes du "cadre", les allusions au processus narratif sont plus ou moins incidentelles et souvent conventionnelles. On rencontre par exemple des formules relevant de la tradition de la "confession": le "I confess" dans *Moll Flanders* (pp. 106, 124, 125) et dans *Great Expectations* (pp. 151, 240), le "je dois l'avouer" dans *Le Lys dans la vallée* (pp. 207, 274). Les brèves

allusions à la difficulté de la tâche à accomplir constituent une autre convention. Dans *La Vie de Marianne*, la narratrice prévient le lecteur de son incapacité à s'exprimer par l'écriture: "Il est vrai que l'histoire en est particulière, mais je la gâterai, si je l'écris; car où voulez-vous que je prenne un style?" (p. 8)(63). Dans *Moll Flanders*, la narratrice s'exprime de façon analogue: "It is impossible to express the astonishment (...)" (p. 107) et "It is impossible to express his surprise at the relation (...)" (p. 112). Dans *Moll Flanders*, on rencontre aussi des allusions à l'acte narratif au sens plus restreint: "I relate this story more particularly" (p. 122). Ce genre d'énoncés méta-narratifs sont fréquents aussi dans *Great Expectations*. Ici ils restent subordonnés à l'intention de mettre le lecteur au courant des péripéties de l'action: "(...) what I proceed to add" (p. 135), "(...) as I proceed to relate" (p. 160) et "I mention this in this place, of a fixed purpose, because it is the clue by which I am to be followed into my poor labyrinth" (p. 253).

Une des marques de l'activité narrative est constituée par les divers éléments d'un discours engagé et émotif. Dans le roman-mémoires traditionnel, les expressions émotives concernent cependant moins souvent la situation actuelle du héros-narrateur que la situation du héros-personnage. Utilisant le style emphatique, le héros-narrateur exprime sa consternation ou son désespoir à l'égard du comportement du héros-personnage: "Cà et là, à droite et à gauche, je regardais fièrement comme pour m'applaudir. Qui donc regardais-je ainsi, ô mon Dieu. Comment cette joie et ce rayonnement sinistre là où il aurait fallu se voiler? (...)" (*Volupté*, p. 140) et "Ah me! I thought those were high and great emotions (...) It was but a day gone, and Joe had brought the tears into my eyes; they had soon dried. God forgive me! soon dried." (*Great Expectations*, p. 265). Dans le passage suivant, l'expression émotive provient de ce que le héros-narrateur est conscient du décalage entre le "savoir" limité du héros-personnage et son propre "savoir" supérieur: "Ah! j'eusse été sauvé, si quelque ami m'avait répété le mot atroce qui lui échappa sur madame de Mortsauf et sur moi" (*Le Lys dans la vallée*, p. 225).

Dans sa tentative d'analyser le passé, le héros-narrateur utilise souvent des constructions métaphoriques. La métaphore utilisée pour préciser ou pour paraphraser un sentiment ou une certaine attitude du héros-personnage, témoigne souvent d'une certaine distance. Dans les passages suivants, la métaphore fonctionne comme moyen de la distanciation: "Oh! qu'il est difficile

d'avancer d'un pied ferme, quand les longues herbes d'un sentier presque oublié sont devenues glissantes et visqueuses comme des serpents." (*Volupté*, p. 125) et "Mon amour serpentait par ces faux fuyants sinueux, comme une eau sous l'herbe qui la dérobe" (*ibid.* p. 91). Plus souvent, la construction métaphorique fonctionne comme instrument de la caractérisation objectivante. Pour décrire l'état d'âme tumultueux du héros-personnage, le héros-narrateur recourt à un langage riche en métaphores:

"il y avait dans mon coeur des vides où séchaient, comme l'herbe morte, les naturels désirs (...) Et puis, un matin, un soir quelque fois, tout se remettait subitement au bien, de même que tout s'était bouleversé sans cause certaine. Le lys des vertus relevait sa tige, le miel savoureux et calmant distillait sa douceur qu'on ne peut décrire" (*Volupté*, p. 287).

Il arrive aussi que le héros-narrateur utilise la comparaison pour interpréter (à partir de son "savoir" supérieur) les sentiments vagues du héros-personnage: "Cette tristesse pourtant n'était, à **vrai dire**, dans notre cas qu'un pressentiment troublé qui anticipait de peu sur les choses, comme en mer la couleur changée des eaux qui annonce l'approche des fonds dangereux" (*Volupté*, p. 116) (c'est nous qui soulignons). C'est également en raison de son "savoir" supérieur que le héros-narrateur dans *Le Lys dans la vallée*, peut décrire l'effet produit par les mots d'Henriette: "L'expression d'Henriette m'avait éclairé, mais comme éclaire la foudre qui ruine les moissons engrangées" (pp. 202-203). C'est ce même "savoir" qui lui fait décrire le désespoir du héros-personnage au moyen de la métaphore conventionnelle "le vent glacé de la mort" (*ibid.* p. 238).

Si la construction métaphorique est utilisée pour décrire, non ce que sent, mais ce que voit ou ce que s'imagine le héros-personnage, il faut envisager deux possibilités: la métaphore, toujours produite par le narrateur en dernier ressort(64), est conditionnée soit par l'optique originelle du héros-personnage, soit par l'activité réflexive du héros-narrateur. Dans le roman-mémoires traditionnel, c'est l'actualisation de la dernière possibilité qui prévaut sur l'actualisation de la première. Dans les passages suivants de *Great Expectations*, l'actualisation de la première possibilité (conditionnée par l'activité de focalisation du héros-personnage) est complétée par l'actualisation de la dernière possibilité (conditionnée par l'activité de focalisation du héros-narrateur):

"and, as I looked along the yellow expanse out of which I remember its seeming to grow, like a black fungus, I saw speckled spiders with blotchy bodies running home to it, and running out from it, as if some circumstance of the greatest public importance had just transpired in the spider community" (p. 113).

La comparaison "like a black fungus" dépend de l'impression originelle du héros-personnage, autrement dit, de l'activité du focalisateur intradiégétique. Cette première impression spontanée est complétée par une comparaison analytique et légèrement ironique, qui trouve son origine dans l'activité réflexive du héros-narrateur et dans la distance qui le sépare de l'impression racontée. On trouve des comparaisons du même genre dans le passage qui suit. Ici, les personnifications sont également le fait d'une imagination qui se situe à une certaine distance de la perception du personnage:

"I heard the mice too, rattling behind the panels, as if the same occurrence were important to their interests. But, the black-beetles took no notice of the agitation, and groped about the hearth in a ponderous elderly way, as if they were shortsighted and hard of hearing, and not on terms with one another" (ibid. p. 113).

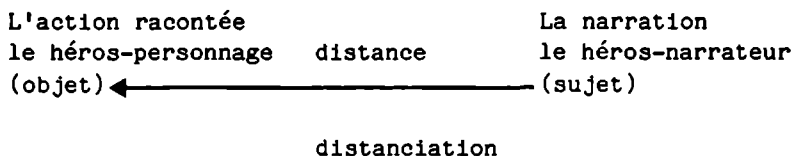
Dans la phrase suivante, on peut également identifier la contribution analytique du héros-narrateur à la description: "(...) car je voyais la fatale teinte jaune-paille qui, sur ce céleste visage, ressemblait au reflet des lueurs divines que les peintres italiens ont mises au figure des saintes" (*Le Lys dans la vallée*, p. 238). Le héros-narrateur ne se limite pas à la métaphore "jaune-paille" (que nous attribuons à l'activité de perception du héros-personnage), mais la complète par une comparaison analytique. Cette dernière ne relève pas de l'activité du héros-personnage, mais de celle du héros-narrateur qui est à même de réfléchir après coup sur l'impression survenue.

Dans le roman-mémoires traditionnel, le moment de la narration n'appartient pas à l'action racontée. La situation (extradiégétique) du héros-narrateur est dans la plupart des cas indéterminée. Sa position n'est pas sujette aux changements impliqués par le progrès du temps; l'acte narratif semble "instantané"(65). Il n'est presque

jamais thématisé. Le héros-narrateur ne rapporte presque jamais les détails de son "aventure" narrative.

L'activité mémorative joue un rôle encore plus modeste que l'activité narrative. Le héros-narrateur fait à plusieurs reprises appel à l'activité mémorative ("je me rappelle que...")(voir paragraphe 1.1.), mais il n'insiste pas sur les difficultés qu'il pourrait avoir à se souvenir de son passé. La situation du héros-narrateur assis à son bureau et évoquant son passé sans beaucoup de difficultés, est classique. L'activité mémorative est, dans la plupart des cas, absorbée par l'activité narrative. L'activité mémorative ne figure pas comme objet de la narration, elle n'est ni thématisée ni problématisée(66).

Le sujet d'énonciation du héros-narrateur s'oriente donc toujours vers son objet, c'est-à-dire l'énoncé à l'intérieur duquel figure le héros-personnage. Ce dernier à son tour, n'échappe presque jamais à sa position d'objet: même en tant que sujet d'énonciation intradiégétique, il reste subordonné au sujet d'énonciation du héros-narrateur. Tout comme ses actions, ses gestes et son comportement, son discours reste objet de la narration. Le roman-mémoires traditionnel est donc dominé par le rapport suivant:



Ainsi que nous nous proposons de le démontrer dans ce qui va suivre, ce rapport, où l'orientation objectivante du héros-narrateur prévaut sur l'orientation vers lui-même et vers l'activité narrative, sera modifié et partiellement renversé dans le roman-mémoires moderne.

III

LE ROMAN-MEMOIRES DU MODERNISME

LE ROMAN-MEMOIRES DU MODERNISME

0. LES PROCEDES NARRATIFS DU MODERNISME

Les dernières années ont vu aboutir les efforts entrepris pour définir la période moderniste. Depuis 1965 (et surtout dans la critique anglo-américaine), on a cherché à distinguer entre les mouvements diffus du "Modern Mouvement", "Modern Tradition", "Modern Age" d'une part et le "Modernism" d'autre part(1). Contrairement aux trois premiers termes, celui de "modernisme" ne désigne pas seulement une certaine expérience, une certaine manière de penser caractéristique de l'homme moderne, qui pénètre toute la culture européenne (et américaine) du commencement du siècle jusqu'à nos jours(2); il désigne également un certain style littéraire, déterminé par le choix conscient de certains procédés(3). A l'intérieur du "courant moderne", le modernisme ne constitue qu'un courant littéraire parmi les autres, qui se distingue non seulement du réalisme, mais par certains aspects aussi, du symbolisme, du décadentisme et des courants "avant-gardistes" (tels le futurisme, l'expressionnisme, l'imagisme et le surréalisme). Nous ne pouvons donc pas identifier le modernisme avec la littérature occidentale après 1880 ou 1890(4); nous ne pouvons l'identifier qu'avec la littérature qui se développe entre 1910 et 1940(5), laquelle présente des caractères suffisamment généraux pour qu'on puisse parler d'un système littéraire caractéristique d'une période particulière(6). Il s'agit, autrement dit, d'une littérature dont les procédés sont régis par des "codes"(7) spécifiques, qui la distinguent des systèmes littéraires avoisinants. Parmi les romanciers modernistes nous comptons Proust, Gide, Alain-Fournier, Woolf, Joyce, Svevo, Rilke, Thomas Mann, Musil, Conrad, Faulkner(8).

Le roman moderniste représente une réaction au roman réaliste. Cette réaction se manifeste directement à travers les nombreuses polémiques des écrivains modernistes eux-mêmes(9), et indirectement à travers la littérature narrative. Au contraire du romancier

réaliste, le romancier moderniste n'entend pas représenter une réalité actuelle et quotidienne(10). L'exploration du monde extérieur, vise à saisir une réalité plus complexe, plus profonde et plus vraie(11). Comménçant sa quête dans le monde intérieur de la conscience humaine(12), le romancier moderniste adopte une forme nouvelle d'observation(13) qui lui permet de dépasser le monde extérieur, pour construire une réalité autonome, symbolique et visionnaire(14). Ne cherchant donc plus son sujet dans le monde extérieur, le roman moderniste est près de réaliser ce que Flaubert et André Gide considéraient comme l'idéal de l'art narratif, l'être "sans sujet"(15).

S'étant détourné de la réalité extérieure, le romancier moderniste dirige son attention sur l'oeuvre littéraire elle-même. A l'intérieur du roman, il remet en question les procédés utilisés par ses prédécesseurs réalistes, ainsi que ses propres procédés. Ainsi le roman moderniste constitue-t-il son propre sujet(16).

Le romancier moderniste diffère encore du romancier réaliste par sa façon de concevoir le personnage. Le personnage du roman n'est plus un caractère complet et cohérent qui peut se développer de façon harmonieuse(17). Son caractère est souvent dominé par un seul aspect, une obsession ou un désir. D'autres aspects possibles restent dans l'ombre(18). Dans nombre de romans, le personnage est la somme d'aspects incompatibles les uns avec les autres. Le trait le plus caractéristique du personnage est son ambivalence(19). Cette ambivalence peut dépendre de situations agencées par le hasard ou de la multiplicité et de la partialité des points de vue à partir desquels il est observé. Si le personnage a une vision inexacte et fragmentaire du monde, des objets et des personnages qui l'entourent, le narrateur lui, a une vision tout aussi inexacte et fragmentaire du personnage. Le point de vue du personnage, ainsi que celui d'un éventuel narrateur n'ont qu'une valeur relative et partielle. Un tel point de vue repose sur l'idée que tout savoir et toute vision du monde sont "hypothétiques et provisoires"(20). Les tendances générales les plus caractéristiques du modernisme peuvent être résumées de la façon suivante:

A. L'écrivain moderniste s'oriente vers un monde intérieur, celui de la conscience humaine.

B. L'écrivain moderniste dépasse le monde extérieur pour trouver la qualité authentique des choses ou pour construire des mondes autonomes, fantastiques et symboliques.

C. La conception selon laquelle tout savoir et toute vision du monde ne sont que provisoires et hypothétiques, aboutit à la relativisation de la valeur des affirmations et des jugements posés par la littérature. Il n'est plus possible, à travers l'oeuvre littéraire, d'émettre des jugements définitifs.

D. L'écrivain moderniste s'oriente vers l'oeuvre elle-même et vers les procédés au moyen desquels elle est réalisée.

Ces quatre tendances générales engendrent un certain nombre de procédés spécifiquement narratifs. Décrire ces procédés constitue la condition première pour déterminer les procédés du roman-mémoires du modernisme. Parmi les procédés narratifs caractéristiques du modernisme en général, nous comptons les six procédés suivants:

1. Introspection

L'orientation vers le monde intérieur, vers le "drame" de la conscience humaine, implique la prédominance des actions intérieures sur les actions extérieures. Le sujet préféré des modernistes est constitué par le processus qui se déroule dans la conscience des personnages. Les pensées et les rêveries des personnages se déplacent de l'arrière-plan de la fiction vers son premier plan. Cela conduit à l'exploitation des techniques du style indirect libre et du "stream of consciousness". Dans ce contexte, il faut souligner le rôle joué par l'activité intellectuelle du sujet d'énonciation(21). L'ensemble narratif est en effet organisé autour de l'activité d'un tel sujet. Il est en outre déterminé par cette activité: l'univers narratif du roman moderniste est extrêmement subjectif.

2. Restriction du temps et de l'espace extérieurs

Dans la plupart des romans modernistes, l'orientation vers les actions intérieures aboutit à une double restriction du temps et de l'espace extérieurs. L'action se déroule à l'intérieur d'une seule journée ou d'un nombre restreint de jours et à l'intérieur d'un espace souvent très limité (une chambre, une maison)(22).

3. Extension du temps et de l'espace intérieurs

Contrairement aux actions extérieures, les actions intérieures peuvent s'étendre sur des périodes de plusieurs années et sur des espaces assez vastes. Si le personnage moderniste n'est pas un

"voyageur" dans le monde extérieur, il l'est bel et bien dans le monde intérieur. En imagination, il se déplace avec facilité d'une époque à l'autre et d'un espace à l'autre. Souvent, il dépasse les limites de l'espace extérieur pour construire des espaces fantastiques et symboliques. Ainsi l'espace suscité par le rêve ou par la vision, joue-t-il un rôle important dans le roman moderniste.

4. Réduction de l'activité de l'instance narrative extradiégétique

La conception du caractère provisoire et hypothétique de tout savoir et de toute vision du monde, conduit à des techniques nouvelles en ce qui concerne la vision et la position des instances narratives. Le narrateur se retire et délègue toutes ou une partie de ses activités au personnage. Ainsi la vision "par derrière", prédominant encore dans le roman réaliste, est-elle remplacée par la vision "avec". Ce n'est plus le narrateur, mais le personnage lui-même qui exprime directement ses opinions et ses émotions. Le roman moderniste est donc caractérisé par la réduction des activités (de focalisation et de narration) extradiégétiques et par l'émancipation et l'augmentation des activités intradiégétiques: plus que le narrateur, c'est le personnage qui "voit" et qui "parle". Dans le roman moderniste se réalisent, autrement dit, les dernières relations de notre schéma (voir Préambule, paragraphe 3). Dans plusieurs passages, c'est le personnage qui focalise, tandis que le narrateur se limite à raconter ce qui est focalisé par le personnage (relation 5). Dans d'autres passages, le personnage est plus émancipé encore. C'est lui qui focalise et qui s'exprime sur ce qu'il a focalisé (relation 6). Dans les passages où le narrateur extradiégétique existe encore, son activité se limite souvent à l'enregistrement des actions des personnages, à une espèce de régie ou de mise en scène.

L'éclipse du narrateur implique que le "savoir" du personnage ("savoir" provisoire et incertain) ne peut plus être complété ou corrigé par celui du narrateur. Le narrateur ne constitue plus l'instance dernière de la signification. Même dans les romans où le narrateur extradiégétique existe encore, son "savoir" n'a pas une valeur absolue, mais une valeur relative. Tout comme celles des personnages, ses opinions sont susceptibles de révision et de correction.

5. La structure temporelle (vers l'achronie)(23)

La prédominance des activités intradiégétiques, entraîne la décomposition de l'ordre chronologique. Le focalisateur ne se

trouve plus à la fin ou en dehors, mais au centre des événements à raconter. Il n'est donc pas à même de parcourir les événements dans leur totalité et de les organiser de façon logique. L'ordre chronologique des événements est constamment bouleversé par l'activité spontanée de l'imagination du personnage. Contrairement à ce qui se produit dans le roman traditionnel, il y a un décalage sensible entre l'histoire et le récit. La chronologie, principe d'organisation logique et métonymique, est remplacée par le principe d'organisation métaphorique⁽²⁴⁾: en raison de leurs ressemblances, le personnage associe les événements les uns aux autres. L'organisation métaphorique peut résulter en la dissolution complète de la chronologie. La structure temporelle chronologique est alors remplacée par la structure achronique.

6. L'auto-réflexion⁽²⁵⁾

L'orientation vers le texte lui-même et vers les procédés utilisés aboutit à l'utilisation des commentaires méta-discursifs et des "mises en abyme". Dans le cas des commentaires méta-discursifs, les procédés utilisés sont discutés de façon explicite par les personnages ou par le narrateur. Au moyen de la "mise en abyme", un commentaire implicite peut se réaliser. Dans ce cas, les procédés utilisés dans les oeuvres d'art décrites par les personnages ou par le narrateur, réfléchissent les procédés utilisés par l'auteur. Ainsi les procédés utilisés dans les "textes" encadrés (textes qui sont racontés au niveau intradiégétique, mais dont le contenu se situe au niveau hypodiégétique) servent d'illustration aux procédés utilisés par le texte dans sa totalité. Ce genre de "mise en abyme" peut être défini comme "mise en abyme" de la narration, et prend place à côté de la "mise en abyme" du narré⁽²⁶⁾. Constituée par des récits encadrés, cette dernière permet au roman de réfléchir sa propre thématique et (une partie de) sa propre action principale.

Etant donné le contraste existant entre le roman de la tradition réaliste et le roman moderniste, il est permis de supposer qu'un contraste analogue peut exister entre le roman-mémoires traditionnel et le roman-mémoires du modernisme. Nous sommes donc portés à formuler l'hypothèse suivante: si le roman-mémoires traditionnel est surtout caractérisé par la distance épique, alors le roman-mémoires du modernisme est caractérisé par la structure opposée: l'abolition ou du moins, la réduction ou la modification de cette distance. Après avoir analysé les exemples du roman-mémoires

modernistes (de Proust à Svevo et à Rilke), nous espérons pouvoir préciser en quoi les procédés du roman-mémoires moderniste diffèrent des procédés du roman-mémoires traditionnel, et déterminer la nature de leur rapport avec les procédés narratifs du modernisme en général.

1. A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

L'ACTIVITE DE LA MEMOIRE 'INVOLONTAIRE' ET LA RECUPERABILITE DU PASSE

1.1. Le niveau intermédiaire.

La position centrale de l'activité de la mémoire s'affirme clairement dès les premières pages de **La Recherche du temps perdu**. Située au centre du récit, l'activité de la mémoire se pose d'une part, comme objet thématique de la narration, et d'autre part, comme la condition unique de la narration: sans activité mémorative, la narration ne saurait s'accomplir. La thématisation de l'activité de la mémoire est due à une nouvelle conception du processus mémoratif. Il ne s'agit plus d'une activité aisée dont la réussite est garantie avant le début de la narration. On est loin de la situation familière du héros-narrateur assis à son bureau, qui se rappelle sans beaucoup de difficulté les événements de son passé. La réussite finale passe par une série d'expériences, d'échecs et de découvertes, dont les aspects problématiques constituent justement un objet thématique autonome, digne d'être analysé par le héros-narrateur.

L'importance de l'activité de la mémoire se révèle déjà dans la distribution textuelle de ses composantes thématiques. L'activité mémorative occupe une position centrale dans la première et dans la dernière section du texte (dans les premiers chapitres de **Du côté de chez Swann**: "Combray I et II" et dans la dernière partie du **Temps retrouvé**: "Matinée Guermantes"(1)). Nous reviendrons sur ces chapitres plus loin. Nous nous limitons pour l'instant à une triple constatation: Sur le plan de la texture, l'activité de la mémoire constitue le cadre du roman. Sur le plan thématique, elle conditionne la réalisation du texte. Sur le plan structurel,

l'activité de la mémoire se déploie à un niveau intermédiaire qui se situe entre le niveau de l'action narrée et celui de la narration. Entre les activités de l'instance du héros-personnage et celles de l'instance du héros-narrateur s'insère donc l'activité d'une instance médiane, celle du héros-médiateur(2).

Dans "Combray", la narration de l'activité mémorative constitue un double prélude et un double "post-lude" à la narration des années d'enfance. Au cours du premier prélude le héros-médiateur revoit, au moyen du souvenir des différentes chambres à coucher (les chambres "d'hiver", les chambres "d'été", la chambre de Tansonville chez Mme de Saint-Loup et la chambre à coucher de Combray (cf. I, pp. 13-14)(3)), les soirées chez ses grands-parents et le "drame quotidien" de son "coucher" (cf. I, pp. 58). Le deuxième prélude, qui constitue aussi le "post-lude" à la première évocation, retrace l'expérience de la petite madeleine trempée dans une tasse de thé. Cette expérience permet au héros-médiateur de retrouver l'enfance à Combray dans sa "totalité vivante"(4):

"(...) toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé" (I, p. 61).

Dernier épisode de la narration des années de Combray, le récit du réveil constitue un "post-lude" qui, tout en étant relié au premier et au second prélude, constitue en même temps la transition qui annonce "Un Amour de Swann":

"C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur - ce qu'on aurait appelé à Combray le "parfum" - d'une tasse de thé et, par association de souvenirs, à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, (...) (I, p.222).

Dans "Noms de pays: le nom", la narration de l'activité de la mémoire se rattache à la situation concrète des nuits d'insomnie, telle que rapportée dans le premier prélude: "Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie,

aucune ne ressemblait moins aux chambres de Combray, (...) que celle du Grand-Hôtel de la Plage, à Balbec (...)" (I. p.453). Il s'agit d'une situation mémorative qui constitue le prélude à "Noms de pays: le pays" plutôt qu'à "Noms de pays: le nom". Le "post-lude" correspondant à ce prélude se trouve en effet, non pas à la fin de "Noms de pays: le nom", mais à la fin de "Noms de pays: le pays":

"J'oubliai d'ailleurs presque immédiatement ces dernières semaines. Ce que je revis presque invariablement quand je pensai à Balbec, ce furent les moments où, chaque matin, pendant la belle saison, (...) ma grand'mère, sur l'ordre du médecin, me força à rester couché dans l'obscurité" (II, p. 630).

"Noms de pays: le nom" s'achève sur la narration de la tentative du héros-médiateur de "retrouver" le Bois de Boulogne de sa jeunesse. Cette tentative se solde par un échec: " (...) ce souvenir que je sentais attaché à une année lointaine, à un millésime vers lequel il ne m'était pas permis de remonter" (I, p. 503). Dans le passage consacré au Bois de Boulogne c'est la conception pessimiste de la force de la mémoire qui prédomine et cette prédominance se retrouve également au commencement de la première et de la troisième partie du **Temps retrouvé** (dans "Tansonville" et dans "Matinée Guer-mantes"). Cependant, dans la "Matinée" cette conception est remplacée et dépassée par la conviction heureuse que l'art permet de récupérer le passé.

Au sein de **La Recherche**, la découverte de l'activité de la mémoire constitue donc une action autonome qui se situe à un niveau intermédiaire entre le niveau du narré et le niveau de la narration. Il s'agit d'une action qui se déroule en plusieurs phases dont la première représente un degré minimal et la dernière un degré maximal d'expérience et de connaissance. Dans ce qui suit nous essaierons de re-lire le texte du niveau intermédiaire, non plus dans l'ordre présenté par le texte, mais dans l'ordre des principales étapes de la découverte.

1.1.1. Les phases de la découverte de la mémoire

La première phase, qui représente le degré minimal de la découverte, peut être définie comme étant la phase du "temps perdu"(5). La promenade dans le Bois de Boulogne, tentative de retrouver le passé par un retour sur les lieux visités autrefois, s'avère décevante. Entre le Bois de Boulogne des temps glorieux de Mme Swann et le Bois actuel il y a une distance insurmontable:

"A quoi bon venir sous ces arbres, si rien n'est plus de ce qui s'assemblait sous ces délicats feuillages rougissants, si la vulgarité et la folie ont remplacé ce qu'ils encadraient d'exquis? Quelle horreur." (I, p. 502). Le contraste violent entre les moments actuels et les moments heureux du passé (I, pp. 502-503) oblige le héros-médiateur à se rendre compte que les lieux ne peuvent pas ressusciter les images du passé:

"de gros oiseaux (...) semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt désaffectée, et m'aidaient à mieux comprendre la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens. La réalité que j'avais connue n'existait plus" (I, pp. 503-504).

La conception pessimiste exprimée ici correspond dans le **Temps retrouvé** I aux échecs que connaît le héros-médiateur pendant sa visite à Tansonville. Au cours des promenades qu'il fait avec Gilberte, devenue Mme de Saint-Loup, le héros-médiateur ne réussit pas à retrouver le Combray de son enfance: "J'étais désolé de voir combien peu je revivais mes années d'autrefois" (VIII, p. 8), et "ce qui me frappa le plus, ce fut combien peu, pendant ce séjour, je revécus mes années d'autrefois, désirai peu revoir Combray, trouvais mince et laide la Vivonne" (ibid., pp. 9-10).

Les nuits d'insomnie et l'évocation du "drame du coucher", appartiennent à la **deuxième phase** de la découverte. Il s'agit là d'une situation intermédiaire qui est postérieure, non seulement à la visite de Tansonville ("Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude; le mur filait dans une autre direction: j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne" (I, p.13)), mais également à la conception négative de la mémoire qui apparaît à la fin de "Noms de pays: le nom". L'activité mémorative suscitée pendant les nuits d'insomnie est une activité d'une valeur limitée, au moyen de laquelle ne se restituent que des fragments partiels du passé(6), ainsi qu'en témoigne le héros-narrateur dans le premier "post-lude". Ici, l'évocation du drame du coucher est classée comme résultant de l'activité de la **mémoire volontaire**:

"C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres(...); en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il

pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité (...); comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. A vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi" (I, pp. 56-57).

Dans son commentaire rétrospectif qui fonctionne aussi comme introduction au récit de l'incident de la madeleine, le héros-narrateur oppose l'activité de la mémoire volontaire à celle de la **mémoire involontaire**:

"C'est peine perdue que nous cherchions à (...) évoquer (notre passé), tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas" (I, pp. 57-58).

La narration des nuits d'insomnie est reprise dans le deuxième "post-lude" à la fin de "Combray II". C'est à ce moment-là que la position temporelle de cette phase de la découverte est explicitée:

"C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur - ce qu'on aurait appelé à Combray le "parfum" - d'une tasse de thé (...)" (I, p. 222), (c'est nous qui soulignons).

En fonction de ce qui précède et en particulier du passage cité ci-dessus, nous croyons pouvoir déduire que la deuxième phase de la découverte de la mémoire se situe dans une période assez longue qui s'insère **après** le séjour à Tansonville et la visite au Bois de Boulogne et **avant** l'incident de la madeleine. Nous reviendrons plus loin sur les conclusions à tirer de cette supposition.

L'expérience de la madeleine marque le début de la **troisième phase** de la découverte. Bien après la période des nuits d'insomnie, par une froide journée d'hiver, le hasard mène le héros-médiateur chez sa mère. Contrairement à ses habitudes, il accepte une tasse de thé dans laquelle il trempe une petite madeleine:

"Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé (...)" (I, p. 58).

Le goût de la madeleine provoque successivement des sensations de surprise, de plaisir ("Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause" (I, p. 58), d'incertitude ("D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender?" (ibid.)) et fait ressurgir le souvenir de tout Combray et ses environs (cf. I. p.61).

On peut concevoir la **quatrième phase** de la découverte comme une phase en deux temps : la crise et le triomphe. Après un nombre indéterminé d'années (nous y reviendrons), la sensation heureuse produite par la petite madeleine est suivie de moments de tristesse et de déception. Parallèlement à l'indifférence envers la nature (cf. l'épisode des trois arbres (VIII, p. 208)), c'est encore le sentiment du "temps perdu" qui prédomine. Ce sentiment présente certaines analogies avec celui exprimé dans le passage sur le Bois de Boulogne (cf. ci-dessus). Le héros-médiateur nourrit encore l'espoir de retrouver le passé dans les lieux d'autrefois, cette fois dans l'hôtel des Guermantes: "J'avais eu envie d'aller chez les Guermantes comme si cela avait dû me rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l'apercevais" (VIII, p. 210). La déception causée par le déménagement des Guermantes s'explique par la correspondance recherchée entre les lieux et les images d'autrefois: "(...) du prince de Guermantes, maintenant qu'il avait percé lui-même à jour les illusions de ma croyance en étant allé habiter avenue du Bois, il ne restait plus grand'chose" (VIII, p. 211). Le sentiment du "temps perdu", momentanément interrompu par le souvenir imprévu des promenades avec Françoise ("les rues par lesquelles je passais en ce moment étaient celles, oubliées depuis si longtemps, que je prenais jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées" (VIII, p. 212)), persiste jusqu'à son arrivée devant l'hôtel de Guermantes. Là, le héros-médiateur, en posant le pied sur le pavé inégal de la cour, éprouve un sentiment heureux et

inattendu. Au moment où le désespoir allait atteindre son apogée, le contact physique engendre la première révélation du passé:

"Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières oeuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser" (VIII, p. 222).

Tout comme la petite madeleine avait suscité le souvenir de l'enfance à Combray, l'incident fait revivre le séjour à Venise:

"Et presque tout de suite, je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit, et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés" (VIII, p. 223).

Le souvenir de Saint-Marc, déclenché par le pavé inégal de la cour de l'hôtel Guermantes, ouvre la voie à toute une série de révélations: Le bruit d'une cuiller contre une assiette évoque la rangée d'arbres de la veille (VIII, p. 224); la raideur d'une serviette lui rappelle la plage de Balbec (VIII, p. 225). Le bruit d'une conduite d'eau éveille le souvenir des après-midi à Balbec (VIII, p. 231), et le titre d'un livre (**François le Champi** de George Sand), le souvenir des années à Combray: "(...) mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs" (VIII, p. 244).

Contrairement à ce qui s'était produit dans le cas de la petite madeleine, les expériences de la matinée s'accompagnent de réflexions: le héros-médiateur, dépassant l'expérience de la sensation pure, cherche à approfondir cette dernière et à expliquer

le phénomène de la révélation (cf. VIII, p. 222). Interrompues de temps à autre par de nouvelles révélations, ses réflexions introduisent, en premier lieu, une distinction entre la **mémoire volontaire** et la **mémoire involontaire**; en second lieu, une conception précise des phénomènes d' "impression" et de "réminiscence".

La différence entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire apparaît dans la situation qui précède immédiatement. Il y a là un contraste expressif entre l'effort vain de faire revivre les "instantanés" faits à Venise (cf. VIII, p. 221) et l'évocation imprévue déclenchée par l'inégalité du pavé. L'activité de la mémoire volontaire peut se comparer à l'acte de celui qui "feuillette (...) paresseusement" un album de photographies sans que les images rencontrées l'engagent, alors que dans l'activité de la mémoire involontaire toute la réalité actuelle du "moi" est engagée (cf. VIII, p. 230). Les sensations heureuses de la "Matinée Guermantes", tout comme l'expérience de la madeleine, représentent l'activité de la mémoire involontaire, les sensations moins heureuses des nuits d'insomnie, la mémoire volontaire: "je comprenais trop que ce que la sensation des dalles inégales, la raideur de la serviette, le goût de la madeleine avaient réveillé en moi, n'avait aucun rapport avec ce que je cherchais souvent à me rappeler de Venise, de Balbec, de Combray, à l'aide d'une mémoire uniforme" (VIII, p. 226). La mémoire volontaire présente une réalité égale, sans surprises, où le héros-médiateur peut combler les lacunes à son gré.

A la différence de la mémoire volontaire, l'activité de la mémoire involontaire est provoquée au contact des objets appartenant à la réalité vécue par le héros-médiateur. Ainsi que le dit le héros-narrateur dans "Combray" (cf. I, p. 58), ce contact est le fait du hasard, et un retour volontaire et délibéré aux lieux du passé ne peut pas déclencher l'activité de la mémoire. Encore nouvelle pour le héros-médiateur du passage sur le Bois de Boulogne et pour le héros-médiateur du **Temps retrouvé** III, cette conviction est néanmoins fondée sur une longue expérience.

"J'avais trop expérimenté l'impossibilité d'atteindre dans la réalité ce qui était au fond de moi-même; que ce n'était plus sur la place Saint-Marc que ce n'avait été à mon second voyage à Balbec, ou à mon retour à Tansonville pour voir Gilberte, que je retrouverais le Temps perdu, et que le voyage, qui ne faisait que

me proposer une fois de plus l'illusion que ses impressions anciennes existaient hors de moi-même, au coin d'une certaine place, ne pouvait être le moyen que je cherchais" (VIII, pp. 234-235).

A la conviction négative et pessimiste qu'éprouve le héros-médiateur dans le passage sur le Bois de Boulogne (conviction que partage encore le héros-médiateur du **Temps retrouvé I**), s'oppose (dans le **Temps retrouvé III**) le sentiment positif que fait naître le phénomène de la "réminiscence". La "réminiscence" est comparable aux "impressions" survenues pendant l'enfance et la jeunesse, mais alors que "l'impression" s'applique au souvenir du monde intérieur et idéal de l'objet, la "réminiscence" engage le souvenir du déjà-vu et du déjà-vécu(7).

"Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois, et déjà à Combray du côté de Guermantes, sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose (...). En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art?" (VIII, pp. 236-237).

Cette allusion à la tâche de l'artiste, ouvre la **cinquième phase** de la découverte. C'est là que le héros-médiateur formule son projet littéraire. Le héros-médiateur sait maintenant que les "impressions" d'autrefois, qui survivent encore dans les zones les plus reculées de l'esprit, peuvent être réveillées par les "réminiscences". Grâce à la "réminiscence", le présent et le passé s'unissent dans un même moment "extra-temporel" (cf. VIII, p. 228):

"(...) ces diverses impressions bienheureuses (...) avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais "(VIII, p. 228).

C'est la tâche de l'écrivain d'actualiser, autrement dit, "d'intellectualiser dans une oeuvre d'art" (VIII, p. 300) la sensation "d'extra-temporel", l'analogie miraculeuse qu'il y a entre le passé et le présent (cf. VIII, p. 228). La "recherche" du héros (du futur héros-narrateur) ne sera donc pas tournée vers un passé qu'il a déjà laissé derrière lui et qui lui reste extérieur, mais vers un passé qui existe encore dans l'actualité de sa vie intérieure: "Ce travail qu'avaient fait notre amour-propre (...), nos habitudes, c'est ce travail que l'art défera, c'est la marche en sens contraire, le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous, qu'il nous fera suivre" (VIII, p. 258). Dans la situation concrète du héros-médiateur cela implique qu'il faille chercher à restituer aux signes, qui l'entourent dans le présent, leur vérité plus profonde et propre: "Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Germantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, Balbec, etc.) leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi" (VIII, p. 260). Vers la fin de la Matinée Germantes, cet inventaire des personnages-signes sera enrichi par une dernière révélation. La matinée donne lieu tout d'abord à une confrontation entre le héros-médiateur et les invités, des personnages connus dans le passé et changés en masques grotesques, qui semblent momentanément menacer le projet ("je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une oeuvre d'art, des réalités extra-temporelles" (VIII, p. 300)). Cette menace est écartée lorsque le héros-médiateur rencontre Mlle de Saint-Loup. Dans le personnage de Mlle de Saint-Loup (fille de Gilberte et petite-fille d'Odette et de Charles Swann), le héros-médiateur découvre l'aboutissement de tous les fils de son passé, avant tout, ceux qui lient, transversalement, les deux côtés de Germantes et de Méséglise (cf. VIII, p. 419). Ces "transversales", représentées par les personnages principaux de la vie du héros, constituent toute une série de niveaux ou de plans analogues, au moyen desquels le héros-médiateur est à même de remonter jusqu'au fond de tous ses "passés", jusqu'au temps des amours de Swann:

"Ma présentation à Mlle de Saint-Loup allait avoir lieu chez Mme Verdurin: avec quel charme je repensais à tous nos voyages avec cette Albertine dont j'allais demander à Mlle de Saint-Loup d'être un succédané - dans le petit tram, vers Doville, pour aller chez Mme Verdurin, cette même Mme Verdurin qui avait noué et rompu, avant mon amour pour Albertine, celui du grand-père et de la grand'mère de Mlle de Saint-Loup. Tout autour de nous étaient des tableaux de cet Elstir qui m'avait présenté à Albertine. Et pour mieux fondre tous mes passés, Mme Verdurin tout comme Gilberte avait épousé un Guermantes" (VIII, p. 421).

Au lieu de la poétique des distances temporelles qui réglait les structures du roman-mémoires traditionnel, le héros-médiateur propose maintenant la poétique de l'espace et de l'extra-temporalité:

"Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de la ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opéraient tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent, (...) supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise" (VIII, pp. 421-422).

A la suite de ces réflexions, le héros-narrateur (cf. VIII, p. 423) tout comme le héros-médiateur (cf. VIII, p. 424) comparent le livre futur à une cathédrale dans laquelle les divers plans, bien que réalisés à des époques diverses, sont disposés dans l'espace de façon simultanée(8). Nous analyserons plus loin (paragraphe 2) quelques aspects des conséquences pratiques de cette nouvelle poétique selon laquelle le principe de la diachronie sera remplacé par celui de la synchronie. Pour le moment nous nous limiterons à faire ressortir l'ordre selon lequel les cinq phases de la découverte de la mémoire sont disposées. C'est un ordre dont la chronologie, nous le répétons, ne correspond pas à la disposition du texte. Cela est d'autant plus naturel que la narration des premiers chapitres de l'oeuvre ne peut commencer qu'après la découverte positive de la force de la mémoire dans la deuxième et

surtout dans la **troisième** phase:

1^e phase:

Sentiment du "temps perdu" (Le passage consacré au Bois de Boulogne à la fin de "Noms de pays: le nom" (Du côté de chez Swann III) et le passage qui porte sur Tansonville (**Temps retrouvé I**). L'analogie évidente entre les deux passages nous pousse à conclure à leur quasi-simultanéité. Le passage qui porte sur le Bois de Boulogne tout comme celui sur Tansonville se situent dans une période **antérieure** aux nuits d'insomnie.

2^e phase:

Les nuits d'insomnie ("Combray" I (prélude et "post-lude"), "Combray" II ("post-lude"), introduction à "Noms de pays: le nom"). Il s'agit là d'une phase très longue qui, selon notre analyse, devrait s'insérer entre le séjour à Tansonville et l'expérience de la madeleine. Cette phase couvrirait ainsi l'intervalle de douze ou onze ans entre Tansonville et la première guerre mondiale (**Temps retrouvé II**), donc à peu près la période du premier séjour dans la maison de santé (cf. VIII, pp. 46-47).

3^e phase:

l'expérience de la madeleine ("Combray" I (post-lude), "Combray" II ("post-lude"), allusions rétrospectives dans **Le Temps retrouvé III**).

Le texte lui-même offre plusieurs indications de la **postériorité** de cette phase par rapport à la phase de l'insomnie (voir I, pp. 58, 222). Nous proposons de situer l'expérience de la madeleine, non dans l'intervalle entre Tansonville et la guerre mondiale, occupé déjà par les nuits d'insomnie, mais dans une période indéterminée avant le deuxième séjour dans la maison de santé. Le texte suggère en effet que le héros-médiateur, pendant ce deuxième séjour, ne quitte pas la maison de santé (cf. VIII, p. 207).

4^e phase:

Les révélations (**Le Temps retrouvé III**).

De nombreuses allusions rétrospectives fournissent des indices à la postériorité de cette phase par rapport à l'expérience de la madeleine. Les révélations pendant la Matinée Guermantes se situent à une distance de "beaucoup d'années" de l'expérience de la madeleine (cf. VIII, p. 207). L'intervalle entre l'expérience de la madeleine et la Matinée Guermantes est occupé par le séjour dans la nouvelle maison de santé.

5^e phase:

Le projet littéraire (Le Temps retrouvé III).

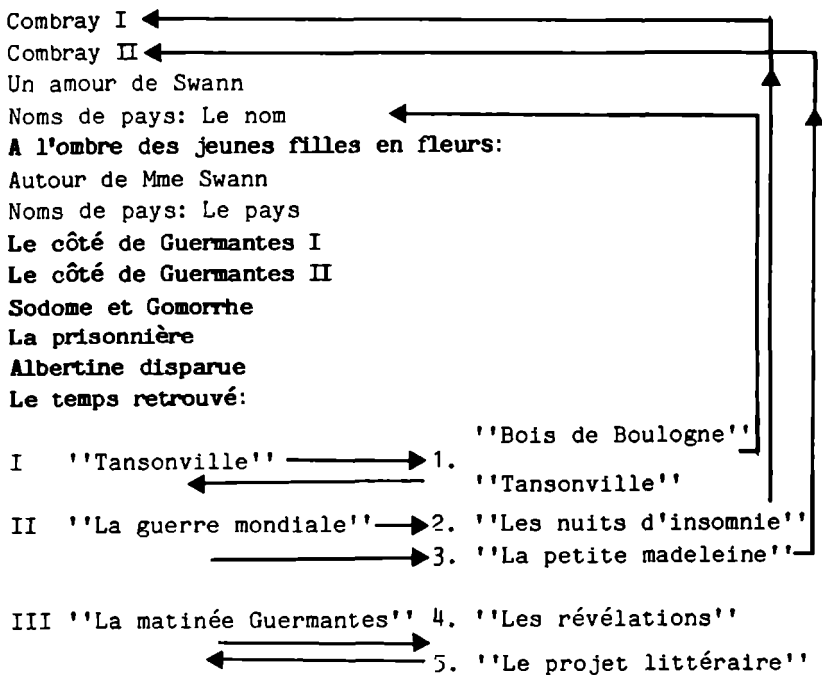
Cette phase recouvre en partie celle des révélations: le héros-médiateur commence à formuler son projet dans les intervalles qui séparent les dernières révélations.

Le rapport entre le niveau intermédiaire et les niveaux du narré et de la narration peut être illustré par le tableau suivant. En outre, le tableau met en évidence la différence entre l'ordre chronologique de la découverte, et l'ordre selon lequel les phases du Bois de Boulogne, des "nuits d'insomnie" et de la "madeleine" sont insérées dans le texte.

tableau:

le narré	la médiation	la narration
(1883 - (1877-1878) - 1925)	(1902 - 1925)	(1928-)(9)

Du côté de chez Swann:

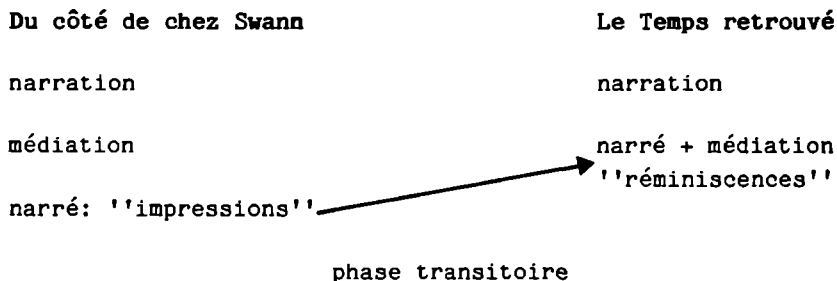


(les flèches vers la droite indiquent l'ordre dans lequel les phases de la médiation (de la découverte) s'insèrent entre les phases de l'action narrée, les flèches vers le haut et vers la gauche la disposition textuelle des phases de la médiation).

Le tableau révèle la position centrale du niveau intermédiaire. D'une part, la découverte de la force de la mémoire et la formulation du projet littéraire aboutissent à la narration future. D'autre part, les phases de la découverte constituent une suite aux phases de l'action narrée. Cet ordre est surtout évident dans le passage de la *Matinée Guermantes* où les phases de l'action narrée et celles de la découverte coïncident les unes avec les autres. Dans ce qui suit, nous chercherons en premier lieu à préciser davantage le rapport entre le niveau du narré et le niveau intermédiaire et en second lieu, le rapport entre le niveau intermédiaire et la narration.

1.1.2. Des "impressions" aux "réminiscences"

Le niveau de l'action narrée et le niveau intermédiaire sont reliés l'un à l'autre non seulement (comme dans "Combray" I et II) par superposition, mais aussi par contiguïté. La contiguïté dans le rapport entre le niveau du narré de *Du côté de chez Swann* jusqu'au *Temps retrouvé* et le niveau intermédiaire, se manifeste à travers le processus graduel qui conduit des "impressions" aux "réminiscences". Entre la phase des "impressions" appartenant au niveau du narré, et la phase des "réminiscences" appartenant au niveau intermédiaire, il existe une phase transitoire au cours de laquelle les "impressions" se transforment lentement en "réminiscences", et à la fin de laquelle les deux niveaux coïncident l'un avec l'autre:



Dans ce qui suit, nous analyserons cette transformation des "impressions" en "réminiscences".

Dans "Combray", le héros-personnage expérimente à plusieurs reprises la confrontation inattendue avec un objet qui semble cacher sous sa surface quelque chose d'inconnu, ou, comme l'exprime le héros-médiateur du **Temps retrouvé**, qui cache "non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse" (VIII, p. 236). Ce sont les aubépines décorant l'autel de l'église de Combray au cours du mois de Marie qui produisent la première "impression" de ce genre: "Malgré la silencieuse immobilité des aubépines, cette intermittente odeur était comme le murmure de leur vie intense dont l'autel vibrerait ainsi qu'une haie agreste visitée par de vivantes antennes" (I, p. 139). Une deuxième confrontation, cette fois avec un toit de tuile luisant après la pluie, provoque chez le héros-personnage une réaction d'enthousiasme irréflecti: "Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé: 'Zut, zut, zut, zut' " (I, p. 187). Bien qu'il en ressente clairement la nécessité, le héros-personnage ne réussit à approfondir ni cette "impression"-là, ni d'autres "impressions" du même genre (cf. I, p. 214). Encore impuissant devant l' "impression" survenue, il se laisse trop facilement distraire:

"Une fois à la maison je songeais à autre chose et ainsi s'entassaient dans mon esprit (...) une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloche, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir" (I, p. 215).

Ce n'est que dans la voiture du docteur Percepied, au retour d'une promenade du côté de Guermantes, que le héros-personnage arrive à approfondir l'"impression" survenue à la vue des clochers de Martinville et de Vieuxvicq:

"Une fois pourtant (...) j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir. (...) Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air

de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux" (I, p. 215).

Dans un premier mouvement, le héros-personnage cherche à faire revivre l' "impression" au moyen du souvenir (cf. I, p. 216), ensuite il cherche à la conserver en écrivant son premier essai littéraire. Ces deux tentatives d'approfondissement relient cette "impression" aux futures "réminiscences". Au cours d'une évolution qui se poursuit entre "Combray" et le **Temps retrouvé**, les "impressions" se rapprochent de plus en plus des "réminiscences". Dans "Autour de Mme Swann" (**A l'ombre de jeunes filles en fleurs I**), la confrontation avec "l'odeur moisie" du lavabo du "petit pavillon" peut se définir comme une "impression" pure. Comme dans "Combray", le héros-personnage cherche une vérité cachée derrière la surface de l'objet:

"J'aurais voulu, comme autrefois dans mes promenades du côté de Guermantes, essayer de pénétrer le charme de cette impression qui m'avait saisi et rester immobile à interroger cette émanation vieillotte qui me proposait non de jouir du plaisir qu'elle ne me donnait que par surcroît, mais de descendre dans la réalité qu'elle ne m'avait pas dévoilée" (II, p. 82).

Dans "Noms de pays: le pays" (**A l'ombre des jeunes filles en fleurs II**), une deuxième "impression" se rapproche, bien que très vaguement, du phénomène de la "réminiscence". Les trois arbres, vus de la voiture de Mme de Villeparisis, semblent évoquer le souvenir de quelque chose de connu:

"Cependant tous trois, au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher. Où les avais-je déjà regardés? Il n'y avait aucun lieu autour de Combray où une allée s'ouvrît ainsi. Le site qu'ils me rappelaient, il n'y avait pas de place pour lui davantage dans la campagne allemande où j'étais allé, une année, avec ma grand'mère prendre les eaux" (II, p. 354).

Le héros-personnage hésite entre deux solutions possibles: s'agit-il d'un phénomène comparable aux moments heureux à Combray (les "impressions") ou plutôt d'un phénomène de nature à éveiller les

souvenirs du passé:

"Ou bien ne les avais-je jamais vus et cachaient-ils derrière eux, comme tels arbres, telle touffe d'herbe que j'avais vus du côté de Guermantes, un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain, de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir? (...). Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs" (II, pp. 354-355).

Vers la fin de "Noms de pays: le pays" le souvenir de l'enfance à Combray surgit devant une haie d'aubépines. Il s'agit là en quelque sorte d'une "réminiscence" pure, mais en même temps, à cause de la facilité du processus mémoratif, d'une "réminiscence" incomplète:

"Tout d'un coup, dans le petit chemin creux, je m'arrêtai touché au coeur par un doux souvenir d'enfance: je venais de reconnaître, aux feuilles découpées et brillantes qui s'avançaient sur le seuil, un buisson d'aubépines défleuries, hélas, depuis la fin du printemps. Autour de moi flottait une atmosphère d'anciens mois de Marie, d'après-midi du dimanche, de croyances, d'erreurs oubliées" (II, p. 593).

Comme dans le cas des "impressions-réminiscences" très superficielles du deuxième chapitre du *Côté de Guermantes* II (cf. IV, pp. 109, 116, 118), il s'agit ici de sentiments passagers. Les circonstances, la compagnie d'Andrée dans le premier cas, celle de Saint-Loup dans le second cas, empêchent le héros-personnage d'approfondir la sensation:

"J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire" (IV, p. 118).

La "réminiscence" proprement dite ne se réalise que dans les "Intermittences du coeur" de *Sodome et Gomorrhe*. Il s'agit là d'une révélation véritable, au moyen de laquelle le passé revit d'une façon inattendue. La révélation survient au moment où le héros-personnage s'incline pour détacher un bouton de bottine. Envahi

soudain par une émotion extraordinaire, il **revoit** sa **grand'mère** morte depuis plus d'un an:

"Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. (...) Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma **grand' mère** (...) non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma **grand'mère véritable** dont, pour la première fois depuis les Champs Elysées où elle avait eu son attaque, je **retrouvais** dans un **souvenir involontaire et complet la réalité vivante**" (V, p.179-180) (c'est nous qui soulignons).

La révélation de la **grand'mère** préfigure clairement l'expérience de la madeleine et la série des révélations de la matinée Guermantes. Dans les deux cas, la mémoire involontaire est la cause d'une évocation inattendue. Au moment de la révélation, le héros-personnage est confronté avec la survivance d'une réalité passée. Ce sentiment heureux est pourtant de brève durée. Il est bientôt remplacé par le sentiment tragique du "temps perdu". Les moments heureux d'autrefois et l'état actuel sont séparés par "tous les états successifs" qui s'insèrent entre eux (V, p. 181). La révélation n'aboutit qu'à une conception tragique de la "contradiction si étrange de la survivance et du néant entre-croisés" (V, p. 183). A la différence des révélations ultérieures, celle-ci ne se réalise plus comme médiation: son résultat immédiat est un songe dans lequel le héros-personnage ne réussit jamais à rejoindre sa **grand'mère**.

Ce n'est que bien des années plus tard (pendant l'intervalle situé entre la guerre mondiale et le deuxième séjour dans une maison de santé) que la révélation constitue une "réminiscence" au sens propre, une "réminiscence" pure. A cause de l'expérience de la petite madeleine, le sentiment du "temps perdu" est remplacé par un sentiment heureux et spontané de la survivance des moments passés. Plus tard, après des périodes de crise dominées de nouveau par le sentiment du "temps perdu", pendant la matinée Guermantes le phénomène des "réminiscences" est suivi d'opérations réflexives persistantes. La "réminiscence" pure est ici définie comme révélation d'une réalité intérieure dont les composantes sont, d'une part, la réalité passée et, d'autre part, la survivance d'un

résidu essentiel de cette réalité dans les régions plus profondes de l'âme.

Passant par la phase transitoire des "impressions-réminiscences" et des "réminiscences" futiles, le processus qui conduit des "impressions" originaires aux "réminiscences" pures, peut être illustré de la façon suivante:

le niveau du narré	les clochers de Martinville(I)	impressions	phase transi- toire
	le petit pavillon(II)		
	les trois arbres(II)	impression- réminiscence	
	les aubépines(II)		
	les rideaux l'escalier la brume(IV) le bouton(V)	réminiscences futiles	
le niveau de la médiation		réminiscences tragiques	
	la madeleine(I) les révélations(VIII)	réminiscences pures	

(10)

A plusieurs endroits, le texte offre un commentaire thématique qui met en lumière le processus graduel par lequel "l'impression" se transforme en "réminiscence". Nous nous limiterons ici à l'exemple fourni par la confrontation de Swann et du héros-personnage avec la musique.

Il s'agit d'un commentaire thématique qui est formulé en partie dans "Un Amour de Swann" à propos des sentiments provoqués chez Swann par la petite phrase musicale de Vinteuil. Au moyen d'une rétrospection ("L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une oeuvre musicale exécutée au piano et au violon" (I, p. 250), le narrateur raconte le premier contact de Swann avec la petite phrase. Cette fois-là Swann avait cherché derrière la petite phrase une vérité cachée: "la présence d'une de ces réalités

invisibles auxquelles il avait cessé de croire (...) "(I, p. 253). A présent, chez Mme Verdurin, la petite phrase éveille le souvenir de ce premier contact: "tout d'un coup, après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruisante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait" (I, p. 254). Alors qu'au premier contact la petite phrase peut être comparée à une "impression", lors de la seconde rencontre, elle peut être rapprochée de la "réminiscence". Ce rapprochement peut aussi se faire vers la fin d' "Un Amour de Swann", où la petite phrase ressuscite les amours passés de Swann: "Et avant que Swann eût le temps de comprendre, et de se dire: "C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutons pas" tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui (...) s'étaient réveillés (...)" (I, p. 407).

Dans "Autour de Mme Swann", bien que dans un sens très restreint, la sonate se présente encore comme "réminiscence". Swann n'arrive à apprécier la sonate qu'en fonction des souvenirs qu'elle éveille. Il ne réussit pas à pénétrer le présent réel de la "réminiscence", mais s'oriente seulement vers le passé. Dans le même passage, le héros-personnage, entendant la sonate pour la première fois, ne réussit pas encore à découvrir ses beautés essentielles. Il y reste encore indifférent (cf. II, pp. 126-130). Alors que pour Swann la sonate représente l'étape finale (décadence de la valeur évocatrice de la sonate), elle constitue pour le héros-personnage l'étape d'initiation(11). Plus tard, lorsqu'il connaît mieux la sonate, le héros-personnage est à même d'y associer des souvenirs vagues du passé (cf. VI, p. 187), et, dans une des soirées musicales de Mme Verdurin (*La Prisonnière*), la petite phrase, qui fait partie d'une oeuvre complexe et plus grande (*Le Septuor de Vinteuil*), reconquiert sa valeur de "réminiscence":

"(...) ainsi, tout d'un coup, je me reconnus, au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil; et, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles" (VI, p. 298).

La joie qu'éprouve le héros-personnage "d'avoir retrouvé" (cf. *ibid.*) la petite phrase, rappelle celle qu'éprouvait autrefois Swann

(également dans une des soirées de Mme Verdurin) lors de son deuxième contact avec la sonate de Vinteuil. Pour le héros-personnage la sonate se présente comme "réminiscence" au sens propre. De plus en plus pourtant, comme dans le cas de l'expérience de Swann, la valeur originelle de la "réminiscence" diminue.

Comme Swann, le héros-personnage ne s'arrête pas au phénomène même de l'évocation, mais le transcende pour y chercher exclusivement son propre passé. Au moment où le héros-personnage concentre ses pensées sur Albertine, c'est l'orientation vers le passé qui l'emporte sur l'orientation vers le présent intérieur (cf. VI, pp. 302-303). Un peu plus loin, le héros-personnage, agissant à présent à l'opposé de Swann, chasse le souvenir d'Albertine pour se concentrer sur la musique. Il réussit ainsi à pénétrer et à approfondir la liaison particulière entre la sonate et le Septuor (cf. VI, p. 308). La musique de Vinteuil est de nouveau conçue en termes de "réminiscence" pure. Comparant le sentiment provoqué par le Septuor avec ce qu'il éprouvait devant les "impressions" survenues à Combray et à Balbec, le héros-personnage anticipe le rapprochement des deux phénomènes dans le **Temps retrouvé III**:

"(...) cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser (...) ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces pour la construction d'une vie véritable: l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec" (VI, p. 312).

A peu de choses près, les sensations liées à la musique de Vinteuil réfléchissent donc, le processus qui conduit des "impressions" aux "réminiscences" pures (l'expérience de la madeleine et les révélations pendant la matinée Guermantes)(12). A la phase des "impressions" succède pour Swann tout comme, dans une période postérieure, pour le héros-personnage, la phase des "réminiscences". Pour tous les deux la "réminiscence" pure se transforme bientôt en "réminiscence" superficielle; tous deux s'orientent plus vers le passé que vers le présent. Pourtant, dans une phase ultérieure l'expérience du héros-personnage dépasse celle de Swann: il comprend que la musique de Vinteuil ne révèle pas seulement une réalité passée, mais aussi l'existence actuelle de cette réalité dans l'âme de l'artiste. Identifiant cette réalité intérieure (comparable aussi aux "réalités invisibles" de Swann (cf. I, p. 253)) à "la patrie perdue" de l'artiste, à ce "résidu" que "l'art

d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, (...) fait apparaître (...)" (VI, p. 308), le héros-narrateur anticipe les pensées exprimées dans le **Temps retrouvé III**.

1.1.3. Le niveau intermédiaire et la position du narrateur

Le problème de la position du narrateur par rapport au niveau de l'action narrée et par rapport au niveau intermédiaire a suscité de nombreuses questions dans les recherches sur Proust. Les discussions sur la mobilité éventuelle de l'instance narrative, ou sur son immobilité, n'ont pas eu des résultats définitifs⁽¹³⁾. Dans ce qui suit nous chercherons, à travers une analyse des interventions du narrateur, à contribuer à ces discussions.

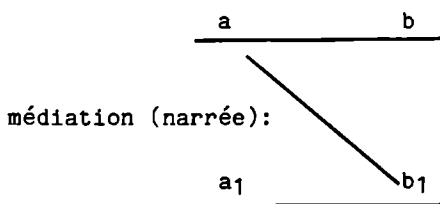
Entre la première phase de la médiation (l'épisode du Bois de Boulogne) et le moment de la narration, la distance ne semble pas dépasser les douze mois: "Cette complexité du Bois de Boulogne (...) je l'ai retrouvée **cette année** comme je le traversais pour aller à Trianon (...)" (I, p. 497) (c'est nous qui soulignons). La parenté spirituelle qui existe entre le héros-médiateur et le héros-narrateur témoigne de la quasi-simultanéité des moments de la médiation et de la narration⁽¹⁴⁾. Le héros-narrateur se limite en effet à tirer des conclusions nécessaires de la découverte du héros-médiateur:

"(...) de gros oiseaux (...) m'aidaient à mieux comprendre la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire (...) La réalité que j'avais connue n'existait plus. Il suffisait que Mme Swann n'arrivât pas toute pareille au même moment, pour que l'Avenue fût autre. Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années" (I, pp. 503-504).

Compte tenu de notre hypothèse quant à la position temporelle de la phase du "Bois de Boulogne" à l'intérieur de l'action intermédiaire de la découverte, la quasi-simultanéité du niveau intermédiaire et du niveau de la narration nous permet de situer les moments de la narration et de la médiation **avant** le premier séjour dans la maison de santé, **avant** donc les nuits d'insomnie, l'expérience de la

madeleine et les révélations finales. Nous nous trouvons donc en face d'une structure insolite où non seulement la médiation, mais aussi la narration des phases antérieures précèdent la médiation des phases postérieures. De ce fait, la structure traditionnelle, où la phase de la narration reste postérieure à toutes les phases du narré, est remplacée par la structure suivante:

narration:



(la phase a de la narration reste, non pas postérieure, mais **antérieure** à la phase b₁ de la médiation. Il en résulte que le narrateur, devant par la suite raconter aussi la phase b₁, se déplace).

Cette conception de la position du héros-narrateur dans le passage sur le Bois de Boulogne ne nous amènera pourtant pas à adhérer à la thèse de Germaine Brée, selon qui le héros deviendrait narrateur à deux époques de sa vie, à savoir, avant et après les révélations de la matinée Guermantes(15). Nous préférons parler d'une certaine mobilité de la position du narrateur, qui s'oppose à son immobilité générale. A l'exception du passage sur les nuits d'insomnie (nous y reviendrons), seul le passage sur le Bois de Boulogne vient témoigner de cette mobilité. Tout comme dans le cas du médiateur, nous avons affaire là à un narrateur en plein développement. Conformément à la première des deux hypothèses formulées par Marcel Muller(16), nous prenons la lettre de Marcel Proust à Jacques Rivière comme témoignage du fait qu'à la fin du passage sur le Bois de Boulogne, le narrateur est encore susceptible de faire des erreurs(17). Les dernières phrases du passage cité ci-dessus ne sont donc, comme le dit Proust dans sa lettre, que l'expression "d'une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions"(18). Les erreurs que Proust ou, mieux encore, l'auteur impliqué ne désire pas encore dévoiler ne

sont donc pas seulement celles du héros (du héros-médiateur dans notre conception), mais aussi celles du héros-narrateur: "Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs. Le second volume accentuera ce malentendu. J'espère que le dernier le dissipera"(19). Le "je" de la lettre ne coïncide en aucun cas avec le héros-narrateur, mais exclusivement avec l'auteur impliqué(20). C'est l'auteur impliqué qui dissimule les erreurs du héros-narrateur, et non le héros-narrateur qui dissimule celles du héros-médiateur(21). Notre conception de la quasi-simultanéité des positions du narrateur et du médiateur exclut en outre la supériorité du premier. L'instance narrative ne se trouve pas dans une position ultérieure par rapport aux faits racontés. Dans le passage sur le Bois de Boulogne, le narrateur n'est pas en possession d'un "savoir plus" qui permettrait de dévoiler ou bien de camoufler la vision étroite du médiateur. La quasi-simultanéité des positions du héros-médiateur et du héros-narrateur implique que la vision du dernier ne dépasse pas les limites de la vision du premier.

Le début du premier chapitre de "Combray" (donc de la deuxième phase de la découverte) semble également suggérer une situation narrative bien proche du moment de la médiation: "Longtemps, je me **suis couché** de bonne heure" (I, p. 9) (c'est nous qui soulignons). Le héros-narrateur semble décrire une situation qui s'est répétée pendant une période assez longue et qui se prolonge jusqu'au présent de la narration(22). La médiation que nous avons située dans la période du premier séjour dans la maison de santé n'est donc pas instantanée. Elle intervient à des moments indéterminés, à l'intérieur d'une période assez longue. Rien de plus naturel alors qu'une certaine variabilité de la distance entre le moment de la médiation et celui de la narration. Nous pensons donc pouvoir supposer que la narration des nuits d'insomnie a eu lieu à l'intérieur d'une période indéterminée à la fin du premier séjour dans une maison de santé, et **avant** le séjour à Paris pendant la guerre mondiale.

Après la narration des nuits d'insomnie, la situation narrative se déplace. Ainsi le moment de la narration de l'expérience de la madeleine et celui de la médiation semblent s'écarter l'un de l'autre. Par rapport à l'action racontée de la médiation, il s'agit maintenant d'une situation narrative ultérieure. Celle-ci se situe **après** les révélations de la matinée Guermantes, donc au-delà des dernières situations racontées et de la formulation du projet littéraire, ce dont nous trouvons l'indication dans le passage

suisant: "Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux) (...)" (I, p. 61, c'est nous qui soulignons). Les mêmes indices apparaissent dans certains passages où la connaissance exprimée par le héros-narrateur correspond à celle du héros-médiateur de la matinée Guermantes:

"Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler (...), à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir" (I, p. 61).

Le moment de la narration de l'expérience de la madeleine coïncide ainsi avec celui de la narration des révélations finales. Dans ce dernier cas, il s'agit également d'une situation narrative ultérieure, bien que moins éloignée des faits racontés que dans le cas de la madeleine. Le moment de la narration se situe dans une période future qui commence au moins trois ans après le jour des révélations et de la formulation du projet littéraire. Ce calcul est fondé sur la présence de plusieurs anticipations (cf. par exemple VIII, pp. 408, 415, 418, 431), dont la plus précise est la suivante: "Hélas, elle (Mme Swann) ne devait pas rester toujours telle. Moins de trois ans après, non pas en enfance, mais un peu ramollie, je devais la voir à une soirée donnée par Gilberte (...)" (VIII, p. 325)(23).

La position du héros-narrateur par rapport aux phases du niveau intermédiaire ne fait plus de doute, et nous pouvons conclure. L'action de *La Recherche du temps perdu* (l'action double du héros-personnage et du héros-médiateur) est, en majeure partie, racontée à partir d'une situation narrative ultérieure. A côté de la narration ultérieure se manifeste pourtant une activité narrative quasi-simultanée. C'est le cas de la narration des nuits d'insomnie de "Combray" ainsi que du passage sur le Bois de Boulogne. Dans le premier cas, la narration se situe à la fin du premier séjour dans une maison de santé, dans le second cas, avant ce séjour. Dans les deux cas il s'agit d'un effort de la mémoire volontaire, qui n'acquiert une certaine valeur que dans le cas des nuits d'insomnie.

Entre la conception d'une situation narrative ultérieure et celle d'une narration quasi-simultanée, il n'y a pas contradiction absolue. Nous sommes d'avis que la première n'exclut pas nécessairement la seconde. Dans le cas qui nous occupe, où la narration ultérieure prédomine sur la narration quasi-simultanée, c'est le héros-narrateur qui, se trouvant à une distance temporelle considérable des moments d'action et de médiation, utilise des fragments qu'il a ébauchés pendant des périodes antérieures de sa vie. A l'activité de la **narration** s'ajoute ainsi celle de la **rédaction**. Parmi les fragments rédigés nous comptons le passage des nuits d'insomnie et le passage sur le Bois de Boulogne, deux textes isolés dans le texte total. A côté de la narration extradiégétique (narration future par rapport à la formulation du projet littéraire) et subordonnée à elle, figure ainsi la narration enchâssée (narration au niveau intradiégétique). Notre hypothèse d'une "collaboration" entre l'activité de la narration et l'activité de la rédaction est confirmée par un passage dans le **Temps retrouvé III**, qui précise que le projet littéraire ne consistera pas seulement à narrer, mais aussi à compiler et à adapter des pages déjà écrites, des notations éparses:

Et, changeant à chaque instant de comparaison selon que je me représentais mieux, et plus matériellement, la besogne à laquelle je me livrerais, je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise (...) je travaillerais auprès d'elle (...); car, épinglant 'ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. Quand je n'aurais pas auprès de moi toutes mes paperoles, comme disait Françoise, et que me manquerait juste celle dont j'aurais besoin, Françoise comprendrait bien mon énervement, elle qui disait toujours qu'elle ne pouvait pas coudre si elle n'avait pas le numéro de fil et les boutons qu'il fallait (...). A force de coller les uns aux autres ces papiers que Françoise appelait mes paperoles, ils se déchiraient ça et là. Au besoin Françoise ne pourrait-elle pas m'aider à les consolider, de la même façon qu'elle mettait des pièces aux parties usées de ses robes, ou qu'à la fenêtre de la cuisine, en attendant le vitrier comme moi l'imprimeur, elle collait un morceau de journal à la place d'un carreau cassé?" (VIII, pp. 424-425, voir aussi la note en bas de la page 425-426).

L'analyse précédente nous permet d'admettre la coexistence de la position **mobile** et de la position **immobile** du narrateur. Le passage du niveau intradiégétique au niveau extradiégétique implique nécessairement le déplacement du héros-narrateur. Au niveau extradiégétique, la position du narrateur est immobile. Son activité peut se caractériser comme une activité instantanée située dans un futur non déterminé. A l'opposé du roman-mémoires traditionnel, c'est l'action au niveau intermédiaire (et non le présent de la narration) qui clôt le texte: "Du moins, si elle (ma force) m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre (...)" (VIII, p. 442). La structure de cadre, caractéristique du roman-mémoires traditionnel, ne se présente que de façon implicite. A la fin du **Temps retrouvé III**, seul le héros-médiateur a accompli sa "recherche"; celle du héros-narrateur ne s'accomplira que dans le futur. Il ne s'agit donc plus d'un roman-mémoires qui s'organise selon une structure fermée et linéaire, mais selon une structure ouverte et circulaire. Vers la fin, après la narration des révélations et du projet littéraire, le texte est prêt à recommencer(24).

1.2. L'extra-temporalité et l'art narratif dans "Combray" II

Enfant déjà, le héros-personnage de **La Recherche** prend conscience de l'écoulement inexorable du temps. Dans le Combray de son enfance, sa vie lui apparaît comme une série d'états successifs, singuliers et sans rapport aucun entre eux (cf. I, p. 219). A chacun de ces états correspond un état de conscience, un "moi" différent (25). La conscience de ces moments différents, de ces "moi successifs" semés sur sa route(26), conduit le héros-personnage adulte et vieillissant à concevoir l'écart entre présent et passé comme une distance insurmontable. Réalisée au niveau du narré, la conception de l'irrécupérabilité du temps est remplacée au niveau intermédiaire, par la découverte de la mémoire involontaire et par l'analyse des possibilités de "retrouver" le passé. Cette analyse aboutit à un résultat positif: l'acte narratif, au moyen duquel la narration rejoint le niveau du narré suivant un mouvement à rebours. Ainsi la structure circulaire se trouve-t-elle parachevée.

Il convient de s'interroger sur le caractère fonctionnel de cette structure. L'activité de la mémoire "involontaire" peut-elle produire un certain genre de narration? L'art narratif de "Combray" II réalise-t-il l'idéal de l'"extra-temporalité"? Nous chercherons

dans ce qui suit à répondre à ces questions.

1.2.1. Les structures temporelles.

Dans **La Recherche** le principe structural de la continuité d'action, caractéristique du roman-mémoires traditionnel, est remplacé par le principe de la **discontinuité**. L'action de **La Recherche** se subdivise en divers "blocs" d'action(27) entre lesquels s'insèrent des ellipses de durée variable(28)

Pour ce qui est de la chronologie, l'ensemble textuel de **La Recherche** correspond, jusqu'à un certain point, au genre traditionnel. Le principe de la chronologie ne régit que la structure globale de l'action: le héros-narrateur raconte l'histoire de sa vie depuis son enfance jusqu'à son adolescence. L'ordre chronologique concerne seulement la relation entre les "blocs" principaux de l'action(29); à l'intérieur des "blocs" isolés, la chronologie est rompue par divers procédés qui produisent une structure achronique(30).

Dans "Combray" II, la structure temporelle est caractérisée d'une part, par l'inversion de l'ordre chronologique originel au moyen de prolepses et d'analepses, et d'autre part, par la dissolution de la chronologie au moyen de la narration itérative(31). Le texte se caractérise par l'impossibilité de distinguer nettement les procédés proleptiques des procédés analeptiques. La prolepse conduit à l'analepse, l'analepse à la prolepse. L'interaction de ces deux procédés constitue une structure insolite de mouvements progressifs et régressifs. Les points de départ de ces mouvements coïncident avec certaines situations centrales de l'action racontée (situations souvent récurrentes et racontées de façon itérative). Les positions temporelles des situations centrales correspondent plus ou moins, aux "nunc" de l'action racontée. Les points de repère des mouvements régressifs et progressifs coïncident avec les moments postérieurs et antérieurs à la situation centrale. L'ordre successif des situations prospectives et rétrospectives diffère totalement de l'ordre des événements vécus. Le principe d'organisation temporelle qui détermine la structure de l'action dans le roman-mémoires traditionnel est remplacé par un principe d'organisation thématique. Il ne s'agit pourtant pas d'une association libre. Les situations se rattachent les unes aux autres, non par une thématique quelconque, mais par leur position à l'intérieur du même espace. Ainsi l'organisation thématique reste-t-elle jusqu'à un certain point, subordonnée à

l'organisation spatiale. Les analepses et les prolepses sont déterminées par les contraintes dictées par les espaces décrits. Elles n'opèrent donc plus, comme il est de règle, entre des situations qui appartiennent à des espaces divers. Les points de départ et les points de repère des mouvements progressifs et régressifs se situent à l'intérieur du même espace ou, du moins, dans des espaces contigus(32). Au système temporel, qui dans le roman-mémoires traditionnel règle l'action, se superpose maintenant un système d'ordre spatial. Ce dernier renverse l'ordre imposé par le premier(33).

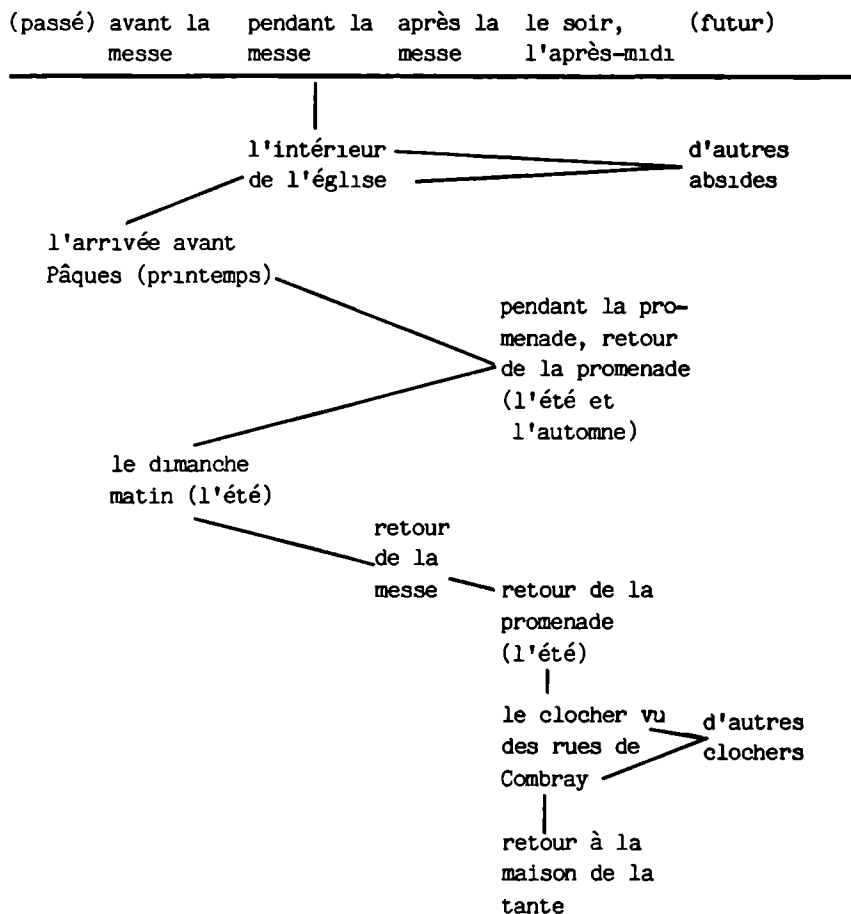
Ainsi l'action de "Combray" II se subdivise-t-elle en une série de "blocs" d'action dont chacun est circonscrit par les limites d'un espace déterminé. A l'intérieur de chacun de ces espaces figurent des personnages, des objets (artistiques et naturels) des lieux qui déterminent la direction des mouvements progressifs et régressifs. Dans le cadre de notre analyse, nous avons sélectionné les "blocs" d'action qui se rapportent aux espaces suivants:

1. L'église de Saint-Hilaire et son clocher (I, pp. 74-84).
2. Le jardin (I, pp. 103-124).
3. Le côté de Méséglise (I, pp. 164-198).

L'espace de l'église et de son clocher: A l'intérieur de l'espace de Saint-Hilaire et son clocher c'est l'événement récurrent de la messe (y compris la description de l'intérieur de l'église) qui constitue le point de départ des mouvements progressifs et régressifs: "Pendant que ma tante devisait ainsi avec Françoise, j'accompagnais mes parents à la messe" (I, p. 74). Après la description de l'église et de son abside (description qui donne lieu à l'anticipation de la confrontation avec une abside pareille à celle de Combray (I, p. 78)) un mouvement régressif introduit le souvenir de l'arrivée annuelle à Combray quelques jours avant Pâques: "On reconnaissait le clocher de Saint-Hilaire de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray n'apparaissait pas encore; quand du train qui, la semaine de Pâques, nous amenait de Paris, mon père l'apercevait qui filait tour à tour sur tous les sillons du ciel (...)" (I, p. 79). La description du clocher vu des environs de Guermantes provoque un mouvement progressif: vers les après-midi des promenades d'été d'une part ("(...) il y avait un endroit où la route resserrée débouchait tout à coup sur un immense plateau fermé à l'horizon par des forêts déchiquetées que dépassait seule la fine pointe du clocher de Saint-Hilaire, (...)" (I, pp. 79-80)), vers les matins d'automne où la tour de l'église

ressemble à "une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge", d'autre part (I, p. 80). La description du clocher aperçu en rentrant de la promenade (I, p. 80), est suivie par un mouvement régressif vers l'heure qui précède la messe: "(...) mais quand, le dimanche, je les (les ardoises du toit) voyais, par une chaude matinée d'été, flamboyer comme un soleil noir, je me disais: "Mon Dieu, neuf heures, il faut se préparer pour aller à la grand'messe (...)" (I, p. 81). Ce mouvement régressif est suivi à son tour par un double mouvement progressif: en premier lieu, vers le moment où l'on rentrait de la messe ("Quand, après la messe, on entraît dire à Théodore d'apporter une brioche plus grosse (...)") (I, p. 82)), en second lieu, vers le moment du retour de la promenade: "Et le soir, quand je rentrais de promenade et pensais au moment où il faudrait tout à l'heure dire bonsoir à ma mère (...)" (ibid.). La description du clocher vu des rues de Combray ("Même dans les courses qu'on avait à faire derrière l'église (...). Qu'on le vît à cinq heures (...); ou que, des bords de la Vivonne (...)" (pp. 82-83)) donne lieu à des anticipations qui concernent les confrontations tardives avec d'autres clochers (pp. 82-83); ensuite, l'action est de nouveau ramenée vers le moment où l'on rentrait de la messe: "En rentrant de la messe, nous rencontrions souvent M. Legrandin (...)" (I, p. 84). Le passage s'achève sur l'arrivée à la maison de la tante Léonie (cf. I, p. 86).

Dans ce passage, l'action itérative s'accomplit à l'intérieur du même espace: l'espace dominé par l'église et par le clocher de Saint-Hilaire. Les points de départ et les points de repère des mouvements progressifs et régressifs constituent trois "paliers" temporels qui coïncident avec les positions temporelles des "pendant", "avant" et "après" la messe. Au système des trois "paliers" temporels du dimanche, se superposent les "paliers" temporels des saisons: du printemps, de l'été et de l'automne. Les mouvements régressifs et progressifs entre les "paliers" temporels en question s'actualisent selon le schéma suivant:



L'espace du jardin: A l'intérieur de l'espace du jardin on peut discerner deux paliers temporels: celui du commencement de l'après-midi ("palier" secondaire) et celui du milieu de l'après-midi ("palier" central). Au système des "paliers" temporels de l'après-midi ("paliers" temporels de la **journée**) se superposent les systèmes des "paliers" temporels des **saisons** (l'été) et des **années**(34) (les années avant et après la brouille avec l'oncle Adolphe, celles avant et après la conversation avec Swann). On peut situer l'action d'avant-plan (toujours itérative) au point d'intersection entre les "paliers" temporels du milieu de l'après-midi de l'été et des années avant la conversation avec Swann; autrement

dit, pendant les "beaux après-midi du dimanche sous le marronnier" et les "deux étés" de "la nostalgie d'un pays montueux et fluviatile" (cf. I, pp. 106-108)(35).

La phase introductive du "bloc" d'action est composée par les divers mouvements progressifs et régressifs autour du "palier" temporel du commencement de l'après-midi. Le narrateur raconte trois fois le chemin parcouru par le héros-personnage pour passer de la salle à manger à sa chambre en traversant le jardin. Le héros-personnage, va quelquefois s'asseoir près de la pompe avant de monter dans sa chambre (I, pp. 89-90); cette halte remplace les visites d'autrefois dans le cabinet de l'oncle Adolphe: "Autrefois, je ne m'attardais pas dans le bois consacré qui l'entourait, car, avant de monter lire, j'entrais dans le petit cabinet de repos que mon oncle Adolphe (...) occupait au rez-de-chaussée (...)" (I, p. 90). Avec l'allusion aux visites faites à l'oncle se produit un double mouvement régressif: D'une part vers un moment antérieur dans l'après-midi, et d'autre part, vers les après-midi avant la brouille avec l'oncle. Ce dernier coup d'oeil en arrière donne lieu à la narration rétrospective des visites faites à l'oncle à Paris (y compris la scène de "la dame en rose"). Après la digression à propos de l'oncle Adolphe, c'est un mouvement progressif qui s'accomplit. L'action de l'avant-plan est reprise: le héros-personnage quitte le jardin pour rejoindre sa chambre: "Aussi je n'entrais plus dans le cabinet de repos, maintenant fermé, de mon oncle Adolphe, et après m'être attardé aux abords de l'arrière-cuisine, (...) je me décidais à rentrer et montais directement lire chez moi" (I, p. 99). Après une digression à propos de "la fille de cuisine" (digression qui contient aussi un mouvement régressif: "(...) un état de grossesse déjà assez avancé quand nous arrivâmes à Pâques(...))" (I, p. 100)), le mouvement progressif s'accomplit: le héros-personnage rejoint sa chambre, d'où il ressort un moment après pour redescendre au jardin: "Mais ma grand'mère (...) venait me supplier de sortir. Et ne voulant pas renoncer à ma lecture, j'allais du moins la continuer au jardin, sous le marronnier(...)" (I, p. 103).

La phase suivante est consacrée à la narration de la lecture au jardin. Le "palier" temporel est celui du milieu de l'après-midi. Sur le fond de l'action itérative ("C'est ainsi que pendant deux étés, dans la chaleur du jardin de Combray, j'ai eu, à cause du livre que je lisais alors, la nostalgie d'un pays montueux et fluviatile(...)") (I, p. 106)) se détachent l'événement pseudo-itératif(36) des manoeuvres de la garnison (I, p. 109) et la narration d'une

visite de Swann: "Mais l'interruption et le commentaire qui furent apportés une fois par une visite de Swann à la lecture que j'étais en train de faire (...) eut cette conséquence que (...)" (I, p. 111). L'allusion à la visite de Swann dans le jardin de Combray est d'abord suivie par un mouvement régressif vers la période du premier contact avec l'oeuvre de Bergotte, puis par l'anticipation des expériences futures du héros: "Même plus tard, quand je commençais de composer un livre (...)" (I, p. 118). L'action de la lecture au jardin est reprise au moyen de la narration (répétitive(37)) de la visite de Swann: "Un dimanche, pendant ma lecture au jardin, je fus dérangé par Swann qui venait voir mes parents" (I, p. 119). Sous la forme d'allusions à la conception que le héros-personnage s'est faite de la famille de Swann, se produit un nouveau mouvement régressif (I, p. 122); après quoi, un mouvement progressif reconduit l'action dans l'après-midi de la visite de Swann: "Mais quand j'eus appris ce jour-là que Mlle Swann était un être d'une condition si rare (...)" (ibid.). Après la narration des rêveries provoquées par les paroles de Swann sur l'amitié entre Gilberte et Bergotte, le passage s'achève sur la narration itérative de l'action de l'avant-plan: "Tandis que je lisais au jardin (...) ma tante Léonie devisait avec Françoise en attendant l'heure d'Eulalie" (I, p. 124). Ce nouveau mouvement régressif annonce le "bloc" d'action suivant.

L'espace du côté de Méséglise: A l'intérieur de l'espace de Méséglise (comme d'ailleurs aussi à l'intérieur de celui de Guermantes), les "paliers" temporels coïncident approximativement avec les "stations"(38) de la promenade. La progression des heures des après-midi passés dans les environs de Méséglise, se révèle à travers les "stations" du commencement, du milieu et de la fin de la promenade. Au système des "paliers" temporels des après-midi, s'ajoutent, plus nettement que dans les blocs d'action analysés ci-dessus, les "paliers" temporels des saisons (le printemps, l'été et l'automne) et des années (les années avant et après la mort de la tante Léonie)(39).

Le "bloc" d'action se rapportant à l'espace de Méséglise s'ouvre sur la narration itérative du commencement de la promenade: on sort de Combray, on passe devant les lilas du parc de Tansonville et on débouche sur les champs situés au-delà de la propriété de Swann (I, p. 164). La transition qui se fait entre cette "ouverture" et la narration singulative de la confrontation avec la haie d'aubépines et de la première rencontre avec Gilberte

s'effectue au moyen d'un mouvement régressif par rapport au "palier" temporel de l'après-midi, mais progressif par rapport au "palier" de la saison. Le héros-personnage, son père et son grand-père se trouvent, non plus aux champs, mais déjà devant la barrière du parc où fleurissent, non plus les lilas, mais les aubépines (I, p. 165). A partir d'ici la narration se poursuit à un rythme régulier jusqu'au moment du retour de la promenade (I, p. 173) et par là, selon un mouvement progressif brusque, jusqu'à la scène des adieux aux aubépines à la fin de la même saison: "Cette année-là, quand, un peu plus tôt que d'habitude, mes parents eurent fixé le jour de rentrer à Paris, (...) ma mère me trouva en larmes dans le petit raidillon contigu à Tansonville, en train de dire adieu aux aubépines (...)" (I, p. 175). Le trajet entre le parc de Swann et les champs s'effectue suivant un mouvement régressif: nous ne sommes plus en automne, mais de nouveau en plein été: "Une fois dans les champs, on ne les quittait plus pendant tout le reste de la promenade qu'on faisait du côté de Méséglise" (I, p. 175). La narration de la promenade à travers les champs est interrompue par une brève rétrospection: "Chaque année, le jour de notre arrivée (...)" (I, p. 175); après cette rétrospection, avec la narration des promenades en plein été ("par les chauds après-midi" (I, p. 176)), l'action de l'avant-plan est reprise. Celle-ci est suivie par un mouvement régressif à peine décelable: à la description du paysage d'été (les champs de blé mûr) succède la description du paysage printanier (les "larges pétales de satin blanc" (I, p. 176)). L'action centrée autour de la "station" des "champs" prend fin avec la description de la lune telle que perçue avant et après le contact avec l'oeuvre de Bergotte (cf. I, p. 177).

La "station" de Montjouvain donne lieu à une anticipation qui concerne les "paliers" temporels des années. Le mouvement progressif prend son départ dans les années où l'on rencontre "souvent sur la route" la fille de M. Vinteuil (I, p. 177); son point de repère se situe dans les années où "on ne la rencontra plus seule, mais avec une amie plus âgée" (I, p. 177). Dans le passage qui suit, où l'action centrée autour de la "station" de Roussainville est racontée de façon parfaitement itérative⁽⁴⁰⁾, l'action est ramenée à la position temporelle de l'avant-plan.

La dernière partie du "bloc" d'action qui se rapporte à l'espace de Méséglise constitue elle aussi une anticipation; il se produit un double mouvement progressif: d'une part, vers l'automne et, d'autre part, vers l'année de la mort de la tante Léonie: "(...) dans l'automne où nous dûmes venir à Combray pour la succession de ma

tante Léonie, car elle était enfin morte (...)" (I, p. 184). Il s'agit donc d'une anticipation qui concerne les saisons autant que les années. Le "palier" temporel de l'automne de l'année où la tante Léonie est morte, constitue l'avant-plan de l'action. Celle-ci se concentre autour de la "station" de Montjouvain et c'est à ce moment-là que le héros-personnage fait l'expérience des premières "impressions" (le reflet du soleil sur le toit de tuiles (I, p. 187)). A la fin du passage, la narration des événements de "cet automne-là" (I, p. 186) conduit à une double anticipation. Les points de repère de cette anticipation sont représentés, d'une part, par la scène ("quelques années plus tard" (I, p. 191)) entre Mlle Vinteuil et son amie et, d'autre part, par le souvenir de cette scène et ses répercussions sur la vie du héros-personnage dans l'avenir(41).

Les divers "blocs" d'action se recouvrent partiellement dans le temps. Le "bloc" d'action qui se rapporte à l'espace de l'église n'est qu'en partie antérieur à celui du jardin. Ce dernier recouvre à peu près le "bloc" d'action de Méséglise lequel, à son tour, semble simultané au "bloc" d'action de Guermantes(42). L'action à l'intérieur de l'espace de l'église se rattache ainsi à celle de l'espace du jardin au moyen du "palier" temporel de l'été lequel, à son tour, (en dehors de celui de l'après-midi) constitue le "palier" central des actions à l'intérieur des espaces du jardin, de Méséglise et de Guermantes. En dépit de leur quasi-simultanéité, les divers "blocs" d'action présentent une certaine chronologie. Par les mouvements progressifs et régressifs dégagés ci-dessus, l'action se déplace du matin vers le soir et du printemps vers l'automne. En dehors de cette progression tout au long de la journée et des saisons, on discerne aussi, bien que moins nettement, une progression dans le cours des années(43). Le schéma suivant souligne la prédominance de la synchronie (représentée par le "palier" temporel de l'été et par le "palier" temporel de l'après-midi) sur la diachronie (représentée par le rapport entre les "paliers" temporels du printemps et de l'automne ainsi que par ceux du matin et du soir):

L'église	Le printemps (le matin)	L'été (le matin, l'après-midi, le soir)	
Le jardin		L'été (l'après-midi)	
Méséglise		L'été (l'après-midi)	L'automne (l'après-midi)
(Montjouvain)		L'été (l'après-midi, le soir)	
Guermantes		L'été (l'après-midi, le soir)	

En raison du recouvrement partiel des divers "blocs" d'action, il s'avère impossible de les isoler les uns des autres. Par contre, les événements qui se produisent à l'intérieur de chaque "bloc" d'action interagissent avec ceux qui se déroulent à l'intérieur des autres "blocs" d'action. Ainsi, c'est au cours de la promenade du côté de Guermentes qu'on aperçoit au loin le clocher de Saint-Hilaire, et c'est vers la fin de la promenade que le clocher se dessine contre le ciel du soir ("bloc" d'action de l'église). L'"impression" née des clochers de Martinville ("bloc" d'action de Guermentes) est immédiatement précédée par les "impressions" survenues du côté de Montjouvain ("bloc" d'action de Méséglise). Après la lecture d'un roman dont l'action se déroule dans un paysage "montueux et fluviatile" (I, p. 106) ("bloc" d'action du jardin), le héros-personnage projette l'image du paysage du livre sur le paysage réel de la Vivonne ("bloc" d'action Guermentes): "(...) il me semblait avoir sous les yeux un fragment de cette région fluviatile que je désirais tant connaître depuis que je l'avais vue décrite par un de mes écrivains préférés" (I, p. 207). Et, comme le fait observer Gérard Genette, ce n'est qu'après l'information fournie par le docteur Percepied au sujet du parc de Guermentes (cf. I, p. 207) que les fantaisies du jardin sont replacées dans un décor nouveau: les "(...) grappes de fleurs violettes et rougeâtres" (I,

p.106) ("bloc" d'action du jardin)(44). On trouve d'autres exemples de cette interaction dans bon nombre de passages descriptifs où, au moyen des constructions métaphoriques (nous y reviendrons), les impressions appartenant à un "bloc" d'action sont assimilées aux impressions appartenant à un autre "bloc" d'action.

La narration des événements qui se sont produits à Combray correspond, à plusieurs égards, au projet formulé à la fin du **Temps retrouvé**: la disposition des événements dans l'espace selon le principe de la synchronie plutôt que selon celui de la diachronie, correspond à l'idéal de "l'extra-temporalité". Cette disposition est commentée par la comparaison de l'oeuvre littéraire à l'oeuvre architectonique (la cathédrale) à la fin du **Temps retrouvé** (cf. VIII, pp. 422-424) (45).

La mémoire "involontaire" produit une évocation "synthétique" du passé: les événements d'autrefois se juxtaposent au lieu de se succéder. A l'évocation "synthétique" au niveau intermédiaire correspond, au niveau du narrateur(46), la narration achronique et itérative. Au moyen de la narration itérative, la plupart des événements des dix années d'enfance se condensent à l'intérieur des paradigmes temporels de la saison (l'été) et de l'après-midi(47).

1.2.2. Les niveaux narratifs

Dans ce qui suit nous chercherons à déterminer en quoi l'activité de la mémoire "involontaire" modifie le rapport qui s'établit entre les niveaux de la narration et du narré.

Nous constatons que l'ensemble textuel est organisé selon des principes autres que ceux qui régissent le roman-mémoires traditionnel. Là, le niveau de la narration constitue le "cadre" du narré; dans **La Recherche** ce "cadre" est absent. La formulation du projet littéraire à la fin du **Temps retrouvé** se présente comme une action qui se situe au niveau intermédiaire et qui, tout comme l'action narrée, appartient au champ général du narré. La relation qui intervient entre l'action narrée, l'action intermédiaire et la narration est différente de celle qui, dans le roman-mémoires traditionnel, intervient entre le "cadre" et "l'encadré". Entre le narré, la médiation et la narration, le passage est graduel et progressif: suivant le processus qui conduit des "impressions" aux "réminiscences", l'action narrée aboutit à la médiation. Cette médiation constitue la première condition de la narration, qui à son tour "engendre" l'action narrée(48). L'action ne se présente pas

comme action déjà narrée, mais comme action en **train d'être narrée**. Il n'est donc pas surprenant que le rapport nécessaire entre la médiation, la narration et le narré soit **actualisé** dans le texte: cette actualisation se manifeste surtout au moyen de l'interférence continue des niveaux de la médiation et de la narration avec le niveau de l'action narrée(49).

1.2.2.1. Visions et distances

Dans la relation entre le héros-narrateur et le héros-personnage, la distanciation ne joue qu'un rôle très restreint. Nous constatons d'abord que le héros-narrateur ne révèle pas les connaissances que le héros-personnage obtiendra plus tard dans la vie. Le "savoir" du héros-personnage n'est donc pas présenté comme un "savoir moins" et n'est pas non plus confronté avec le "savoir plus" du héros-narrateur. En général, ce dernier n'ajoute rien de sa vision supérieure à la vision moins privilégiée du héros-personnage. La distance originelle entre les positions temporelles des deux instances narratives reste donc dissimulée. A l'exception des passages où le niveau de la narration remplace le niveau du narré, c'est la focalisation intradiégétique qui prévaut sur la focalisation extradiégétique(50). Ainsi le héros-narrateur ne révèle-t-il ni l'identité de la "dame en rose" dans l'appartement de l'oncle Adolphe à Paris (cf. I, pp. 94-97) ni la cause de l'intérêt de Swann pour la famille Vinteuil (I, pp. 180-181). La discrétion particulière du héros-narrateur à l'égard du "savoir" limité du héros-personnage se manifeste surtout au moyen des anticipations par lesquelles le héros-narrateur annonce, sans le préciser, un événement des années futures du héros-personnage(51). Le héros-narrateur ne fait pas connaître la nature exacte de sa relation avec le côté de Guermantes: "Quant à Guermantes, je devais un jour en connaître davantage, mais bien plus tard seulement ;(...)" (I, p. 163). Dans le passage suivant, le héros-narrateur remet à plus tard la spécification du rôle que jouera le souvenir de la scène dans la maison de Vinteuil: "On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie" (I, p. 191).

L'absence quasi totale de décalage entre les visions entraîne aux niveaux discursifs une diminution des relations dialogiques. Dans **La Recherche**, le dialogisme passif est d'autant moins fréquent que le héros-personnage fait rarement entendre sa voix. En général, il ne participe pas aux conversations(52). Formes spé-

cifiques du dialogisme passif, l'ironie et la parodie, caractérisent moins le rapport entre le héros-narrateur et le héros-personnage que celui entre le narrateur et les personnages secondaires(53). Dans "Combray" II, un seul passage témoigne d'une telle distanciation: De retour à Combray pendant l'automne qui suit la mort de la tante Léonie, le héros-personnage saisit toute occasion de contredire et irriter Françoise. Son comportement fait l'objet d'un jugement explicite du héros-narrateur:

"(...) je haussais les épaules et je me disais: "Je suis bien bon de discuter avec une illettrée qui fait des cuirs pareils", adoptant ainsi pour juger Françoise le point de vue mesquin d'hommes dont ceux qui les méprisent le plus dans l'impartialité de la méditation sont fort capables de tenir le rôle, quand ils jouent une des scènes vulgaires de la vie" (I, p. 186).

En général, pas même le commentaire du narrateur ne donne lieu à la distanciation. Dans le roman-mémoires traditionnel, le héros-narrateur se sert du commentaire pour formuler des opinions opposées à celles du héros-personnage; dans *La Recherche*, le commentaire tend à rapprocher les deux instances. Les opinions formulées par le héros-narrateur, loin de s'opposer à l'opinion du héros-personnage, en constituent très souvent le développement logique. Le héros-narrateur accorde une valeur générale à l'opinion du héros-personnage. L'expérience du héros-personnage et celle du héros-narrateur sont donc en rapport, non pas d'opposition, mais de contiguïté. Ceci est confirmé par les trois passages suivants:

"Si mes parents m'avaient permis, quand je lisais un livre, d'aller visiter la région qu'il décrivait, j'aurais cru faire un pas inestimable dans la conquête de la vérité. Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile (...) On cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles; (...)", (I, p. 107).

"Et toujours le charme de toutes les idées qui faisaient naître en moi les cathédrales, le charme des coteaux de l'Ile-de-France et des plaines de la Normandie faisait refluer ses reflets sur l'image que je me formais de Mlle Swann: c'était être tout prêt à l'aimer. Que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue où son amour nous ferait pénétrer, c'est, de tout ce

qu' exige l'amour pour maître, ce à quoi il tient le plus, et qui lui fait faire bon marché du reste" (p. 123).

"C'est qu'aussi - comme il arrive dans ces moments de rêverie au milieu de la nature où, l'action de l'habitude étant suspendue, nos notions abstraites des choses mises à côté, nous croyons d'une foi profonde à l'originalité, à la vie individuelle du lieu où nous nous trouvons - la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général: la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol" (p. 189).

Dans ces trois passages, les expériences et les émotions du héros-personnage sont expliquées et commentées par le héros-narrateur en termes généraux. Caractéristiques du genre humain, ils le sont donc aussi du héros-narrateur. Dans les extraits cités, on passe ainsi insensiblement du "je" au "on" et du "je" au "nous"(54). L'expérience du héros-personnage et celle du héros-narrateur tendent à se confondre.

Encore un exemple de cette solidarité entre le héros-personnage et le héros-narrateur; de nouveau la réaction de l'enfant à l'égard de sa lecture ne représente pas une expérience inférieure à celle du héros-narrateur. L'expérience spontanée du héros-personnage comme lecteur de romans est analogue à l'expérience du héros-narrateur, c'est-à-dire du lecteur d'âge mûr. Là encore, le héros-narrateur accorde une valeur générale à l'expérience de l'enfant:

"(...) ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas "réels", comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune; (...) Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre, la rapidité de notre respiration et l'intensité de notre regard?" (I, p. 105).

Dans *La Recherche*, le décalage entre les visions et la distanciation discursive sont donc remplacés par la concordance des opinions du héros-narrateur avec les expériences du héros-personnage. Il s'agit là d'un procédé qui joue un rôle déterminant dans la neutralisation des distances morales et idéologiques.

1.2.2.2. La description du "monde" de Combray.

La narration des années d'enfance à Combray peut être considérée comme la tentative du héros-narrateur de revivre le passé tel que le héros-personnage l'a vécu. La réalisation de l'idéal de "l'extra-temporel" au moyen de la disposition synchrone des événements narrés, en fournit un exemple, et la neutralisation des distances morales et idéologiques en fournit un autre. Il nous reste encore à déterminer dans quelle mesure le héros-narrateur reste fidèle aux impressions originelles du héros-personnage. En d'autres termes, il convient de préciser le rôle de l'activité perceptive du héros-personnage dans les passages descriptifs de "Combray" II.

Pour établir ce degré de fidélité, on peut alléguer tout d'abord le caractère visuel de plusieurs passages descriptifs et de certaines constructions métaphoriques. Ainsi, dans la description des fleurs de tilleul infusées pour la tisane de la tante Léonie, c'est le caractère visuel de l'impression originelle qui sert de véhicule à la description. Les fleurs ont l'air de "choses les plus disparates, d'une aile transparente de mouche, de l'envers blanc d'une étiquette, d'un pétale rose" (I, p. 65). Le héros-personnage y reconnaît "les boutons verts qui ne sont pas venus à terme"; et "l'éclat rose, lunaire et doux" lui montre que ces pétales sont "bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs du printemps" (cf. I, p. 66) (55). Les exemples de visualisation du même genre sont nombreux: l'intérieur de l'église de Saint-Hilaire "avait l'air presque habitable comme le hall (...) d'un hôtel de style moyen âge" (I, p. 75). Le soir le clocher "avait l'air d'être posé et enfoncé comme un coussin de velours brun sur le ciel pâli" (I, p. 82), et l'arrière-cuisine "avait moins l'air de l'ancre de Françoise que d'un petit temple de Vénus" (I, p. 90). Dans d'autres passages le caractère visuel de l'impression est souligné par le mouvement de la perspective originelle. Ainsi dans le passage suivant, la description du vitrail de Saint-Hilaire est-elle déterminée par l'impression qu'en a le héros-personnage au moment où il traverse l'église avec ses parents:

"(...) mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière, tour à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon (...)" (I, p. 76).

Le procédé se répète dans les nombreuses descriptions de clochers, où la projection de la mobilité de la perspective originelle sur les objets décrits devient un trait caractéristique:

"(...) mon père l'apercevait qui filait tour à tour sur tous les sillons du ciel, faisant courir en tous sens son petit coq de fer, (...)" (I, p. 79)(56).

"Qu'on le vît à cinq heures, quand on allait chercher les lettres à la poste, à quelques maisons de soi, à gauche, surélevant brusquement d'une cime isolée la ligne de faîte des toits; que, si au contraire on voulait entrer demander des nouvelles de Mme Sazerat, on suivît des yeux cette ligne redevenue basse après la descente de son autre versant (...); soit qu'encore, poussant plus loin, si on allait à la gare, on le vît obliquement, montrant de profil des arêtes et des surfaces nouvelles comme un solide surpris à un moment inconnu de sa révolution; ou que, des bords de la Vivonne, l'abside, musculeusement ramassée et remontée par la perspective, semblât jaillir de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au coeur du ciel;(...)" (I, pp. 83-84).

La description des clochers de Martinville est aussi conditionnée par la mobilité de la perspective originelle et par l'illusion que ce sont les clochers, et non la voiture du docteur Percepied, qui se déplacent (cf. I, p. 215). Ici également la métaphore dépend, non de la nature de l'objet décrit, mais de la perception originelle:

"j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que, si je l'avais fait, les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons, que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi" (I, p. 216).

La concordance de cette description avec les notations faites immédiatement après "l'impression" survenue dans les environs de Martinville, témoigne de la volonté du héros-narrateur de rester fidèle à ses premières impressions. On peut constater une certaine analogie entre la métaphore utilisée par le héros-narrateur (narrateur extradiégétique) et la personnification plus poussée qu'utilise le héros-personnage (narrateur intradiégétique):

"et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit" (I, p. 218).

Deux autres passages témoignent d'une correspondance particulièrement étroite entre la description (y compris l'emploi métaphorique) et l'optique du héros-personnage. Il s'agit de passages où la métaphore représente une assimilation entre des objets qui se situent à l'intérieur du même champ visuel limité du héros-personnage. De par sa disposition "au-dessus du violet orageux des vignobles", la tour de Saint-Hilaire prend la couleur pourpre "de la vigne vierge" (I, p. 80). Au cours des promenades du côté de Méséglise, le héros-personnage voit les clochers de Saint-André-des-Champs au-delà du champ de blé. Rien de plus naturel alors pour le héros-narrateur qui reste fidèle à l'impression originelle du héros-personnage, que d'assimiler les clochers aux épis mûrs:

"Sur la droite, on apercevait par-delà les blés les deux clochers, ciselés et rustiques de Saint-André-des-Champs, eux-mêmes effilés, écailleux, imbriqués d'alvéoles guillochés, jaunissant et grumeleux, comme deux épis" (I, p. 176)(57).

Les passages cités offrent des exemples d'expression métaphorique caractéristique de "Combray" II et, en partie, de toute **La Recherche**. L'optique du héros-personnage, autrement dit l'activité du focalisateur intradiégétique, conditionne la métaphorisation (58). C'est le héros-personnage qui **voit**, et c'est le héros-narrateur qui, à partir de l'impression originelle du héros-personnage, **crée** la métaphore. Le héros-narrateur reste donc, en dernier ressort, le vrai "producteur de métaphores" (59). Il s'agit donc d'un langage métaphorique qui, au lieu d'exprimer une nouvelle

interprétation de l'expérience d'autrefois (interprétation due aux connaissances ultérieures du héros-narrateur et caractéristique de la métaphore analytique (60)), médiatise l'expérience d'autrefois dans son originalité. L'expression métaphorique d'une expérience originelle a donc pour but de restituer l'expérience et non d'en opérer une transformation stylistique et spéculative écartée de son origine (61).

L'analyse que fait Gérard Genette du rapport étroit entre le langage métaphorique et la situation racontée, nous semble cadrer avec notre conception de la métaphore dans "Combray" II, non comme instrument de la distanciation, mais comme instrument de la tentative du héros-narrateur de se rapprocher du passé et des événements à raconter (62). A première vue, la constatation de Genette selon laquelle Proust choisit la métaphore "qui s'adapte le mieux à la situation ou (c'est la même chose) au contexte"(63) semble confirmer l'opinion que c'est la perspective du héros-personnage qui constitue la condition première de la production des métaphores. Cette explication soulève, cependant, une question: si la métaphore "trouve son appui et sa motivation"(64) dans sa relation métonymique avec le contexte, (ou, autrement dit, si la métaphore assimile à toute une série d'impressions une impression isolée,) cette relation n'implique-t-elle pas également l'existence d'une deuxième instance de focalisation, supérieure à celle du héros-personnage? Nous sommes d'avis qu'il faut distinguer ici deux activités de focalisation. Entre la focalisation intradiégétique (liée à l'activité perceptive du héros-personnage) et la narration, s'insère une deuxième activité de focalisation, supérieure à la première.

Il est caractéristique de la première activité que le focalisateur assimile des impressions immédiatement contiguës, alors que plusieurs passages du texte révèlent l'intervention d'un focalisateur qui assimile des impressions qui ne sont pas immédiatement contiguës. Nous sommes d'avis que cette dernière activité ne peut être attribuée qu'au héros-médiateur. C'est lui qui, au moyen de la mémoire involontaire, **revoit** son passé, non pas comme une série d'impressions ponctuelles, mais comme une totalité(65). L'activité du héros-médiateur diffère donc de celle du héros-personnage par sa plus grande force synthétisante. Celui-ci assimile les objets qui se situent à l'intérieur du même champ visuel, les objets qui, dans l'espace ou dans le temps, sont contigus les uns aux autres(66). Celui-là, le héros-médiateur, au contraire, est à même d'assimiler une impression aux impressions ou

situations postérieures. C'est le cas par exemple de la description de la tisane, où à l'activité visuelle du héros - personnage se superpose l'activité synthétisante du héros - médiateur. C'est à partir de cette dernière activité que les fleurs de tilleul sont assimilées à l'idée de la mort de la tante:

"Cette flamme rose de **cierge**, c'était leur couleur encore, mais à demi **éteinte** et **assoupie** dans cette vie **diminuée** qu'était la leur maintenant et qui est comme le **crépuscule** des fleurs. Bientôt ma tante pouvait tremper dans l'infusion bouillante dont elle savourait le goût de feuille **morte** ou de fleur **fanée** une petite madeleine dont elle me tendait un morceau quand il était suffisamment amolli" (I, p. 66). (C'est nous qui soulignons).

Dans plusieurs passages, on peut constater une collaboration des deux focalisateurs. La narration se base alors, d'une part, sur ce que voit le héros-personnage (sur la relation entre des objets immédiatement contigus), et d'autre part, sur les synthèses produites par le héros-médiateur. Dans le premier cas, le héros-médiateur médiatise l'impression originelle, dans l'autre cas, il s'affirme comme focalisateur lui-même. On peut observer une "collaboration" de ce genre dans les descriptions des aubépines. Lors de la première confrontation avec les aubépines à l'église de Combray, les circonstances spatiales (l'autel) et temporelles (le "mois de Marie") provoquent chez le héros-personnage l'assimilation des fleurs printanières aux jeunes mariées: "(...) les festons de leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante" (I, p. 136). Pourtant, c'est moins la présence de Mlle de Vinteuil que la future rencontre avec Gilberte dans le parc de Tansonville qui suggère l'assimilation de la fleur à l'image d'une jeune fille coquette: "(...) en essayant de mimer au fond de moi le geste de leur efflorescence, je l'imaginai comme si ç'avait été le mouvement de tête étourdi et rapide, au regard coquet, aux pupilles diminuées, d'une blanche jeune fille, distraite et vive" (I, p. 137). Nous attribuons également à cette activité synthétisante du héros-médiateur l'assimilation de l'image de Mlle de Vinteuil à celle de Gilberte. Toutes deux blondes avec des taches de rousseur (cf. I, p. 139), elles ressemblent aux aubépines; mais c'est surtout la comparaison de l'autel à une "haie agreste" (ibid.) qui témoigne du fait que c'est le héros-médiateur qui assimile à une impression postérieure l'impression que le héros-personnage vient d'éprouver

à l'église. La complexité du rapport entre l'activité du héros-personnage et celle du héros-médiateur ressort mieux si l'on rapproche le passage sur les aubépines de l'église de la description des aubépines du parc de Tansonville:

"Malgré la silencieuse immobilité des aubépines, cette intermittente odeur était comme le murmure de leur vie intense dont l'autel vibrait ainsi qu'une haie agreste visitée par de vivantes antennes, auxquelles on pensait en voyant certaines étamines presque rousses qui semblaient avoir gardé la virulence printanière, le pouvoir irritant, d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs". (I, p. 139).

"Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. La haie formait comme une suite de chapelles qui disparaissaient sous la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir; au-dessous d'elles le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une verrière; leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge, et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail et qui s'épanouissaient en blanche chair de fleur de fraisier". (I, p. 167).

Dans le deuxième passage, le héros-personnage assimile le parfum des aubépines au "bourdonnement" des insectes. Entre les deux impressions il existe une relation de contiguïté, car elles se situent toutes les deux dans le même espace. Dans le premier passage une assimilation analogue (de "l'odeur" au "murmure") est provoquée, non pas par une impression immédiatement contiguë, mais par l'expérience du héros-personnage devant la haie d'aubépines de Tansonville, expérience postérieure à celle devant l'autel(67). A l'activité perceptive du héros-personnage se superpose ici l'activité du héros-médiateur. C'est ce dernier qui par une opération synthétisante, où la chronologie originelle des expériences ne joue aucun rôle, associe les fleurs sur l'autel aux fleurs de la "haie agreste".

Dans le deuxième passage, la description des fleurs est en premier lieu conditionnée par l'expérience antérieure produite devant l'autel de Saint-Hilaire. Nous croyons pouvoir identifier ici

l'activité du héros-personnage. La contiguïté des deux expériences est indiquée par l'allusion à "l'autel de la Vierge". Pourtant, l'activité synthétisante du héros-médiateur joue également un rôle dans ce passage. La haie d'aubépines n'est pas seulement assimilée à l'autel, mais aussi à toute l'architecture gothique de Saint-Hilaire, et peut-être même à tout le décor du gothique flamboyant avec lequel le héros-personnage, après la conversation avec Swann ("bloc" d'action du jardin), entoure l'image de Gilberte. A l'association des impressions immédiatement contiguës (l'expérience devant l'autel et l'expérience devant la haie d'aubépines) se superpose donc l'assimilation d'une impression isolée (l'expérience devant la haie d'aubépines) aux expériences dispersées dans le temps et dans l'espace.

Dans les passages suivants, l'aspect des fleurs se détache de plus en plus de l'image de l'église pour s'associer à celle de la jeune fille. Dans un premier mouvement, le héros-personnage associe l'épinier rose à l'image d'une "jeune fille en robe de fête" (I, p. 170); puis la relation entre les deux termes de la comparaison est renversée. Apercevant Gilberte au-delà de la haie d'épines roses, le héros-personnage assimile l'aspect de la jeune fille à celui des fleurs. L'aspect extérieur de Gilberte, son "blond roux" et "son visage semé de taches roses" (I, p. 170) est en effet analogue à l'aspect de la fleur, tout comme, dans le passage sur les aubépines de l'église, l'aspect des fleurs (leurs "petites places plus blondes" (I, p. 139)) rappelle l'apparence de la jeune fille(68).

Les images communes aux "blocs" d'action de l'église et de Guermantes témoignent également du rapport existant entre l'activité du héros-personnage et celle du héros-médiateur. Le héros-personnage est évidemment le premier à associer le duc et la duchesse de Guermantes au vitrail de Gilbert le Mauvais de Saint-Hilaire: "je me les représentais tantôt en tapisserie, (...) tantôt de nuance changeantes, comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises (...)" (I, p.206). A cause de cette association, lors de la confrontation avec la duchesse dans l'église de Saint-Hilaire, le héros-personnage assimile le regard de la duchesse à un rayon de soleil qui traverse le vitrail de Gilbert le Mauvais (cf. I, pp. 211, 213). L'assimilation du vitrail ("bloc" d'action de l'église) au paysage "fluviatile" qui environne le château de Guermantes semble produite plus par l'imagination mémorative du héros-médiateur que par l'imagination du héros-personnage. Il ne s'agit pas là de l'association de deux

impressions immédiatement contiguës, mais de l'association d'une impression isolée à tout un contexte d'expériences faites pendant les promenades du côté de Guermantes. Ainsi, dans la première description de l'intérieur de Saint-Hilaire, les vitraux "rectangulaires où dominait le bleu" (I, p.76) présentent-ils des analogies avec les "petits étangs" de la Vivonne (I, p.203). Un procédé identique permet d'associer la lumière qui descend des vitraux au mouvement de l'eau: "il était aussi reconnaissable dans le flot bleu et doux dont il baignait les pierreries (...)" (I, p. 76). L'assimilation est d'autant plus naturelle que la vitre et l'eau ont les mêmes qualités: tout comme l'eau, le vitrail est caractérisé par sa transparence (cf. I, pp. 76 et 204).

Dans les descriptions du paysage de la Vivonne ("bloc" d'action de Guermantes), c'est l'activité du héros-personnage qui prédomine. C'est dans l'imagination du héros-personnage que les "boutons d'or" donnent aux bords de la Vivonne un "poétique éclat d'Orient" (I, p. 202). C'est également le héros-personnage qui, accoutumé à la vue du paysage "ensoleillé" de la Vivonne, assimile le nom de Guermantes à un "coucher de soleil" et à une "lumière orangée" (I, p. 206). Cette activité métonymique, se reflète enfin dans la description des carafes plongées dans la Vivonne. Par métonymie réciproque, l'eau est assimilée au verre ("cristal liquide et courant") et le verre à l'eau ("comme une eau durcie")(cf. I, p. 202)(69).

L'activité du héros-médiateur se manifeste au moyen de certaines métaphores qui commentent la situation ou les sentiments du héros-personnage. Ce qui caractérise pourtant ces métaphores c'est qu'elles ne sont pas motivées par l'interprétation donnée par le héros-médiateur, mais par la situation dans laquelle se trouve le héros-personnage. C'est le cas du passage suivant où le héros-narrateur utilise une métaphore qui trouve sa première motivation dans l'action racontée. **Revoyant** le héros-personnage rentrer de la promenade qu'il avait faite du côté de Guermantes, le héros-médiateur assimile les sentiments de l'enfant à l'image du ciel:

"La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire" (I, p. 219).

L'activité du héros-médiateur se manifeste enfin dans l'assimilation du paysage de la Vivonne à un dessin japonais. Il s'agit d'une assimilation qui relie le passé (le paysage décrit) au moment de l'évocation (où le héros-médiateur associe la tasse de thé et le monde évoqué à un jeu japonais). A son tour, cette association détermine la description des eaux sombres de la Vivonne "d'apparence cloisonnée et de goût japonais" (I, p. 203) et des arbres qui bordent le chemin de Combray (cf. I, p. 218)(70).

Les passages descriptifs de "Combray" II représentent donc, en dehors de l'activité du héros-narrateur, deux activités de focalisation dont l'une coïncide avec l'expérience immédiate du héros-personnage, et l'autre avec l'activité mémorative du héros-médiateur. Il s'agit dans le premier cas d'une activité qui se déroule horizontalement, suivant les déplacements du héros-personnage dans l'espace de Combray. L'activité du héros-médiateur, d'autre part, se déroule verticalement (du présent vers le passé). Les associations du héros-personnage, déterminées par ses déplacements à travers l'espace de Combray, sont moins libres que celles du héros-médiateur. Le héros-personnage ne peut établir de liaison qu'entre des impressions directement contiguës; le héros-médiateur jouit d'une plus grande liberté car il dispose d'une certaine distance par rapport aux événements à raconter. Il relie des impressions qui ne sont pas immédiatement contiguës et même des impressions postérieures à des impressions antérieures. Enfin il est à même d'associer une impression isolée à toute une série d'autres impressions. Il s'agit d'une activité unifiante qui est conditionnée par le calme, l'inaction et la contemplation, activité permise au héros-médiateur et, plus rarement, au héros-personnage:

"Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui et offrait à mon imagination le **spectacle total** de l'été dont mes sens, si j'avais été en promenade, n'auraient pu **jouir que par morceaux**" (I, p. 103)(c'est nous qui soulignons).

Entre l'activité de la narration et l'activité du héros-personnage (instance de focalisation intradiégétique), le héros-médiateur constitue une instance nécessaire. C'est seulement au moyen de son activité synthétisante (focalisation également intradiégétique, mais supérieure à la première) que le monde de Combray peut être évoqué et ensuite décrit comme une unité totale.

1.2.3. La mémoire "involontaire" et la réalisation de "l'extra-temporel".

A partir de l'analyse précédente, nous pensons pouvoir conclure que dans "Combray" II la narration (fruit de l'activité de la "mémoire involontaire") représente à plusieurs égards, une réalisation de l'idéal de "l'extra-temporel":

Nous avons constaté que la disposition diachronique cède le pas à la disposition synchronique, et que la narration itérative remplace la narration singulative. Les actions se déroulent à l'intérieur d'espaces bien déterminés, où la récurrence des événements est marquée par les "paliers" temporels des années, des saisons, des jours et des heures. Au moment unique de l'évocation (moment "extratemporel") correspond ainsi l'unité des événements évoqués. Les événements des "blocs" d'action de la maison de la tante, de l'église et des rues de Combray, du jardin et des deux "côtés" se situent à l'intérieur des mêmes années, des mêmes saisons et des mêmes heures de la journée. L'axe commun à ces événements est constitué par les "paliers" temporels centraux des "deux étés" (cf. I, p. 106), du dimanche et de l'après-midi. L'activité spontanée de la mémoire "involontaire" relie ces "blocs" d'action les uns aux autres. A la différence de l'activité de la mémoire "volontaire", l'activité de la mémoire "involontaire" permet au héros-médiateur de franchir les limites entre les divers espaces. Dans "Combray" I, l'imagination du héros-médiateur reste liée à l'espace étroit de la maison (aux "deux étages reliés par un mince escalier" (I, p. 57); dans "Combray" II, au contraire, l'espace étroit de la chambre de la tante Léonie est complété d'abord par l'espace de l'église de Saint-Hilaire et ensuite par les espaces du jardin, des rues de Combray et des deux "côtés". Le passage d'un espace à l'autre est favorisé par l'activité associative du héros-médiateur qui, jusqu'à un certain point, semble déterminée par la récurrence des saisons. Au moyen des associations qui se relient au "palier" temporel de Pâques, on passe de la chambre de la tante Léonie aux espaces de l'église et des rues de Combray; le "palier" temporel de Pâques est complété par celui de l'été, qui prédomine dans les "blocs" d'action suivants. Les "blocs" d'action se relient aussi entre eux au moyen de l'assimilation des détails d'un espace aux détails d'un autre. Il s'agit là d'une activité qui se produit à l'intérieur des passages descriptifs. La capacité du héros-personnage d'assimiler des impressions à des impressions immédiatement contiguës, est complétée par la capacité du héros-médiateur d'établir des synthèses entre des impressions détachées

les unes des autres. Dans le premier cas, la construction métaphorique est conditionnée par la perception du héros-personnage: le héros-narrateur décrit les objets tels que le héros-personnage les a vus. Dans le second cas, le héros-narrateur décrit le monde de Combray tel qu'il surgit de l'imagination mémorative du héros-médiateur. L'art narratif dans "Combray" II est ainsi conditionné par deux activités complémentaires: d'une part l'assimilation des objets contigus et d'autre part, la synthétisation des objets non contigus, dispersés dans l'espace et dans le temps. Aux assimilations dues à l'imagination du héros-personnage, se superposent les synthèses plus vastes réalisées par l'imagination mémorative du héros-médiateur. La première activité est, plus que la dernière, liée au fondement métonymique. Elle se produit encore dans le temps et dans l'espace (les objets assimilés les uns aux autres sont vus, non seulement les uns à côté des autres, mais aussi les uns après les autres). La deuxième dépend moins que la première des contraintes spatiales et temporelles: elle dépasse les lois temporelles et aussi, en fin de compte, les lois spatiales. C'est ainsi qu'elle peut faire surgir le monde de Combray comme unité spatiale et "extra-temporelle".

2. LA RUPTURE AVEC LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL ET L'INSPIRATION REÇUE DU JOURNAL INTIME

2.1. La dénonciation du genre chez Italo Svevo

2.1.1. L'activité de la mémoration

Si le héros-narrateur de *La Coscienza di Zeno* se préoccupe de son enfance, c'est sur les instances du Dr. S., son psychiatre. Son activité mémorative n'est donc pas une activité spontanée ou, si l'on préfère, une activité "involontaire"; c'est une activité forcée qu'on pourrait décrire comme activité de la mémoire "volontaire". Les premiers efforts du héros pour se souvenir de son passé, ne donnent en conséquence aucun résultat positif. Le présent empiète bientôt sur le passé: "(...) il presente imperioso risorge ed offusca

il passato" (p. 24)(1). La tentative de faire commencer son récit "ab ovo" (tentative qui n'est pas sans rappeler la convention prédominante dans le roman-mémoires traditionnel) réussit mal: au lieu de revoir le nouveau-né qu'il a été, Zeno a devant les yeux un bébé qui ressemble à celui de sa belle-soeur (p. 25). Il ne réussit pas non plus à saisir le passé par le biais du sommeil: "(...) non ne ebbi altro risultato che un grande ristoro e la curiosa sensazione di aver visto durante quel sonno qualche cosa d'importante. Ma era dimenticata, perduta per sempre" (pp. 24-25). Le héros finit par différer la mémorisation, par la remettre au jour suivant. Commencant par décrire sa propension à fumer, le héros-narrateur réussit au cours du troisième chapitre du roman ("Il fumo"), à évoquer des fragments de son passé. Dans un premier temps, il se souvient des personnages qui interviennent lors de l'expérience de la première cigarette ce qui le fait remonter aux années de la puberté. Dans un second temps il se souvient de la longue série de ses "dernières cigarettes", de "la ridda delle ultime sigarette" (p. 30) et de toutes les thérapies visant à le faire cesser de fumer. Contrairement à ce qui se passe dans le roman-mémoires traditionnel, dans le chapitre "Il fumo", l'activité de la mémoire se situe à l'avant-plan. Le passé du narré et le présent de la narration alternent selon un rythme assez régulier. Les interventions du héros-narrateur sont pourtant très conventionnelles, presque stéréotypes. La fréquence d'emploi de la formule "ricordo che" (pp. 27, 28, 29, 31, 32, etc.) relève de la parodie(2). Dans le quatrième chapitre ("La morte di mio padre"), les formules mécaniques du chapitre précédent sont reprises et complétées par des allusions tout autant conventionnelles à la situation concrète de la narration: "Oggi che scrivo" (p. 63), "scrivendo" (p. 67)(3). Dans ce même chapitre cependant, se fait jour une pensée originale et essentielle sur le mécanisme de la mémoire: "Davvero. Il mio primo sforzo di ricordare, m'aveva riportato a quella notte, alle ore più importanti della mia vita" (p. 67). C'est ainsi que, suivant son inspiration, le héros-narrateur au lieu de commencer son récit par sa petite enfance, le fait débiter par l'événement le plus important de sa vie: la mort de son père. Rassuré par ce triomphe de son activité mémorative, le héros-narrateur arrange dès lors ses souvenirs autour des principaux complexes thématiques de sa vie: au chapitre sur la mort du père, font suite les chapitres sur les fiançailles et le mariage (chapitre V), sur la vie conjugale et extra-conjugale (chapitre VI) et sur la "collaboration commerciale" avec le beau-frère (chapitre VII). A partir de la fin du quatrième chapitre, l'activité de la mémoire se

située à l'arrière-plan: dans les chapitres V - VII, les allusions à l'activité de la mémoire se font de plus en plus rares. Suivant maintenant le principe d'organisation rationnel du regroupement thématique, le héros-narrateur ne recourt plus aux inspirations de la mémoire. Dans le premier chapitre des mémoires (c'est-à-dire dans le troisième chapitre de l'ensemble textuel, le chapitre "Il fumo") c'est encore l'activité de la mémoire qui détermine l'ordre des événements racontés, alors que, dans les chapitres suivants (surtout à partir du chapitre sur la mort du père), cet ordre est déterminé par les rapports thématiques des événements(4).

Dans le dernier chapitre (chapitre VIII, "Psico-analisi"), après un intervalle d'un an environ, les mémoires sont remplacées par des notes du type journal intime. Le héros-narrateur exprime ici, à plusieurs reprises, sa méfiance et son scepticisme quant à l'activité de la mémoire. D'une part il dénonce la valeur des souvenirs suscités pendant la cure psychanalytique chez le docteur S., d'autre part, il dénonce la valeur des mémoires déjà rédigées et remises au docteur S. Les images suscitées pendant la cure ont perdu leur authenticité: "Le ricordavo come si ricorda il fatto raccontato da chi non vi assistette" (p. 446). A cause de la langue que le héros-narrateur a été obligé à utiliser ("la lingua toscana"), les mémoires sont incomplètes et insincères:

"Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio. Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. **Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo.** Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario. E proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto" (p. 445) (c'est nous qui soulignons).

Le docteur S. semble également douter de la sincérité des mémoires. Ce dont témoigne le jugement suivant tiré de sa préface: "Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate" (23). Dans le dernier chapitre, Zeno raconte que le docteur se méfie aussi du portrait qu'il a fait de son beau-frère Guido: "Egli asserisce che,

scelto da Ada, egli non poteva essere quale io lo descrissi" (p. 455). Dans ses mémoires Zeno omet de décrire un stock de bois appartenant à Guido, et le docteur se sert de ce détail pour conclure à l'inauthenticité du récit de Zeno. Ce dernier est d'accord, et considère cette omission comme une preuve supplémentaire de la contradiction entre le genre de la confession et la contrainte fournie par la langue toscane. Zeno n'a pas écrit ce qu'il **voulait**, mais ce qu'il **pouvait**:

"Scoperse che un grandioso deposito di legnami, vicinissimo alla casa dove noi pratichiamo la psico-analisi, era appartenuto alla ditta Guido Speier e C. Perché non ne avevo io parlato?

Se ne avessi parlato sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile. Quest'eliminazione non è che la prova **che una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera**. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (...)" (pp. 455-456) (c'est nous qui soulignons).

Est non seulement dénoncée la valeur des mémoires, mais aussi celle des souvenirs suscités lors des séances dans le cabinet du docteur S.. L'évocation du passé reste une illusion. Le héros se distancie ironiquement de ses propres espoirs de revivre son passé: "Io avevo già adorata la speranza di poter rivivere un giorno d'innocenza e d'ingenuità. Per mesi e mesi tale speranza mi resse e m'animò. Non si trattava forse d'ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose del Maggio?" (p. 445). Les images évoquées ne sont que les créations d'une fantaisie malade, sans relation véritable avec le passé vécu: "E' così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre (...)" (pp. 445-446). L'activité de la mémoire apparaît en outre comme trop aisée, dépourvue de tout effort et de toute émotion:

"(...) credetti che quelle immagini fossero delle vere riproduzioni di giorni lontani. Avrei potuto sospettare subito che non erano tali perché, appena svanite, le ricordavo, ma senz'alcuna eccitazione o commozione. Le ricordavo come si

ricorda il fatto raccontato da chi non vi assistette" (p. 446).

Il s'agit, autrement dit, de l'activité d'une "memoria fredda" (p. 447). Peu à peu, le héros-narrateur comprend que la futilité des images est due à l'empiètement du présent sur le passé. Ce ne sont pas les images du passé qui s'enfuient, mais le présent qui exige toute l'attention du héros-narrateur:

"Ma chi può arrestare quelle immagini quando si mettono a fuggire traverso quel tempo che giammai somigliò tanto allo spazio? Quest'era il mio concetto finché credetti nell'autenticità di quelle immagini. Ora, purtroppo (oh! quanto me ne dolgo!) non ci credo più e so che non erano le immagini che correivano via, ma i miei occhi snebbiati che guardavano di nuovo nel vero spazio in cui non c'è posto per fantasmi" (p. 450) (c'est nous qui soulignons).

Le héros-narrateur décide de substituer le présent au passé; la recherche du passé est considérée comme un symptôme de maladie. Le héros-narrateur s'achemine maintenant vers sa guérison et décide d'éviter les souvenirs: "Sono intento a guarire della sua cura. Evito i sogni e i ricordi" (p. 460). Il est convaincu d'avoir laissé derrière lui son "moi" malade d'autrefois et d'avoir trouvé un "moi" nouveau: "Da un giorno all'altro io fui un uomo del tutto nuovo, anzi, per essere più esatto, tutte le mie ventiquattro ore furono nuove del tutto" (p. 465). C'est dans une sorte d'euphorie que, vers la fin du chapitre, lors du début du conflit mondial, le héros-narrateur substitue définitivement le présent au passé: "Come si può abbandonare un presente simile per andare alla ricerca di cose di nessuna importanza?" (p. 466). La conséquence de cette phrase importante est évidente: caractéristique du roman-mémoires traditionnel, l'orientation vers le passé concourt avec les exigences de la vie actuelle, du présent. Le roman du passé(5) tend vers le roman du présent, la rétrospectivité vers la prospectivité et le roman-mémoires vers le journal intime.

2.1.2. Les structures temporelles

Nous constatons d'abord que la structure temporelle des quatre chapitres centraux (IV, V, VI et VII) diffère beaucoup de la structure temporelle des IIIe et VIIIe chapitres. Les quatre chapitres centraux se relient les uns aux autres au moyen de la chronologie

et de la continuité. Commenant par l'histoire de la mort de son père, et finissant par celle du suicide de son beau-frère, le héros-narrateur raconte, plus ou moins chronologiquement, la période la plus importante de sa vie qui s'étend sur cinq ou six ans (entre 1890 et 1895/6(6)): C'est après la mort de son père (chapitre IV) que le héros-personnage se lie d'amitié avec le négociant Giovanni Malfenti et se fiance avec Augusta, l'une des filles de ce dernier (chapitre V). Au bout d'un an environ de vie conjugale, il fait la connaissance de Carla qui devient sa maîtresse (chapitre VI). Pendant la dernière période de sa liaison avec Carla (chapitre VI), Zeno commence à travailler avec son beau-frère Guido (chapitre VII). Les actions des chapitres VI et VII se recouvrent donc partiellement. A l'intérieur de chacun des quatre chapitres centraux, la chronologie est légèrement modifiée. Dans le IV^e chapitre ("La morte di mio padre"), ces modifications sont tout à fait conventionnelles: après l'introduction de la thématique du chapitre ("15.4.1890 ore 4 1/2. Muore mio padre.U.S." (p. 51)) suit un bref passage rétrospectif sur la mort de la mère et sur les relations avec le père avant sa maladie dont l'histoire est rapportée dans l'ordre chronologique. Dans le chapitre suivant ("La storia del mio matrimonio"), l'histoire des fiançailles et du mariage de Zeno est rapportée selon une chronologie assez traditionnelle. L'ordre originel des événements n'est troublé que par de brèves anticipations: racontant les relations du héros-personnage avec son futur beau-père, le héros-narrateur révèle, dès le commencement du chapitre, des détails concernant son mariage ("Sposai sua figlia (...) " (p. 88)), la mort du beau-père ("E alla tomba di mio suocero io piansi ad onta che l'ultimo addio che mi diede non sia stato troppo affettuoso" (p. 89) et la relation avec les beaux-parents (pp. 93-94). Dans le VI^e chapitre ("La moglie e l'amante"), les deux actions de la vie conjugale et extra-conjugale alternent sans que soit interrompu l'ordre chronologique général. Après une introduction sur la vie conjugale et sur la "grande salute" de sa femme, le héros-narrateur raconte le voyage de noces et la première période de la vie conjugale. Il poursuit son récit par la première visite de l'ami Enrico Copley, par la maladie du beau-père et par la première visite chez Carla, la protégée de Copley. A partir de là, les deux actions s'entrelacent sans que soit renversé l'ordre originel des faits. Comme dans les chapitres précédents, les anticipations sont de nature conventionnelle. Elles servent surtout la progression de l'action(7). Dans le VII^e chapitre ("Storia di un'associazione commerciale"), la narration, en partie

itérative (pp. 314, 324) et en partie singulative, suit un schéma où prédomine la chronologie. On y note une progression assez régulière d'un événement à l'autre, d'une affaire absurde à l'autre, jusqu'à la faillite finale et au suicide de Guido.

A l'opposé des quatre chapitres centraux, les deux chapitres qui en constituent le cadre (chapitre III ("Il fumo") et chapitre VIII ("Psico-analisi")) présentent une structure où les principes de la chronologie et de la continuité jouent un rôle minime. Dans le chapitre "Il fumo", l'action couvre une période beaucoup plus étendue que toute l'action des quatre chapitres centraux (de l'enfance jusqu'à l'épisode dans la maison de santé du docteur Muli, période postérieure (1897) au suicide de Guido (1895))(8). Résumant une période si longue, le héros-narrateur est forcé d'appliquer le principe de la discontinuité. L'action est donc interrompue par des intervalles assez longs, cependant qu'est maintenue la chronologie générale. Des premières cigarettes de Zeno (la puberté) on passe aux résolutions des "dernières cigarettes" prises dans la jeunesse, et par là aux résolutions postérieures des années 1899, 1901, 1912, et 1913 (p. 32). Entre cette section-là et la section suivante, la narration effectue un mouvement en arrière. Après la narration des traitements par électrochoc (pp. 33-34) et des thérapies suggérées par un ami et par l'administrateur commercial du père (événements qui semblent pouvoir être situés dans la jeunesse du héros) et après une ellipse de dix ans environ, suit la narration détaillée de l'épisode dans la maison de santé.

Le chapitre VIII ("Psico-analisi") révèle une structure achronique encore plus accusée. Au moyen d'images diffuses, l'action s'étend de l'enfance à la deuxième année de guerre (1916), en passant par une période ultérieure de cure psychanalytique (1914-15). L'action narrée s'échelonne en divers niveaux temporels qui ne coïncident pas avec les niveaux temporels des chapitres précédents(9).

Dans les chapitres précédents (le chapitre "Il fumo" inclus), le texte se subdivise, de façon régulière, entre le présent de la narration et le passé du narré. Comme nous l'avons observé plus haut, les indications du présent de la narration sont d'un caractère assez conventionnel. La position temporelle de l'activité narrative peut être située à une période antérieure au conflit mondial et qui semble s'étendre de 1913 jusqu'à 1914/15(10). Dans les chapitres IV à VII, l'action narrée se situe entre la mort du père (1890) et l'année du suicide de Guido (1895)(11). Dans le III^e chapitre ("Il fumo"), l'action narrée s'étend sur une période plus vaste qui

commence par l'enfance, et prend fin après le suicide de Guido.

Le dernier chapitre ("Psico-analisi"), présente une structure complètement différente. Au niveau de la narration des chapitres précédents, se superpose un niveau de présent ultérieur: le présent du journal intime. Le niveau du narré du journal intime représente un prolongement du niveau de la narration des mémoires. C'est après avoir remis le manuscrit des mémoires entre les mains du docteur S., qu'au cours de l'année 1915, le héros se soumet à une cure psychanalytique dont il note les péripéties dans son journal intime. Entre la situation narrative des mémoires et le narré du journal intime, s'insère donc un intervalle d'un an environ. A l'intérieur du journal intime, et conformément à la convention du genre, le moment de la narration se déplace d'une note à l'autre. La narration instantanée, caractéristique du roman-mémoires, et prédominante dans les quatre chapitres centraux, est maintenant remplacée par la mobilité du narrateur.

Il faut ajouter que dans le dernier chapitre, le passé se subdivise en deux niveaux temporels particuliers. D'une part, il y a le niveau du passé récent, caractéristique du journal intime. C'est à ce niveau que se déroule l'action concernant la cure psychanalytique, les journées libres hors de Trieste et les expériences de la première année de guerre. A ce niveau de passé récent, se subordonne le niveau d'un passé lointain consistant en images diffuses de l'enfance, suscitées pendant la cure psychanalytique. Ces images coïncident avec les premières phases de l'action narrée du chapitre "Il fumo".

Les niveaux temporels dans *La Coscienza di Zeno* sont donc comme suit: le niveau du présent (la narration) des "mémoires", le niveau du passé (le narré) des "mémoires", le niveau du présent (la narration) du "journal intime" et les niveaux du passé récent et du passé lointain (le narré) du "journal intime". Les rapports entre les niveaux des "mémoires" et ceux du "journal intime" peuvent être illustrés au moyen du schéma suivant:

Préface ''Pream- ''Il ''Les quatre du doc- bolo'' fumo'' chapitres teur centraux''							''Psico- analisi
							niveau de la narration
niveau de la narration (1913 - 1914/15)	→						(1915-1916) niveau du passé récent
niveau du narré des l'enfance, la jeunesse ''mémoires'' (1890-1897)							(l'enfance) (12)

Dans *La Coscienza di Zeno*, la structure temporelle est donc extrêmement variée. La caractéristique la plus remarquable est sans doute la césure distincte entre le dernier chapitre et les chapitres précédents. Ici, le présent et le passé récent du journal intime se substituent au passé lointain du roman-mémoires. Dans ce qui suit, nous chercherons à déterminer si cette césure apparaît aussi à travers d'autres aspects du texte que ceux des structures temporelles.

2.1.3. Les visions et les distances.

Conformément à la tradition, c'est la vision "par derrière" qui prédomine dans les quatre chapitres centraux. Dans le IV^e chapitre ("La morte di mio padre"), le héros-narrateur manifeste assez clairement être en possession d'un "savoir" supérieur à celui du héros-personnage. Dans le passage suivant, un décalage des visions se produit, qui ne diffère pas des décalages caractéristiques du roman-mémoires traditionnel:

"(...) deplorai che una mente simile che mirava a mète alte, non avesse trovata la possibilità di una cultura migliore **Oggi che scrivo**, dopo di avere avvicinata l'età raggiunta da mio padre, so

con **certezza** che un uomo può avere il sentimento di una propria altissima intelligenza che non dia altro segno di sè fuori di quel suo forte sentimento"(p. 63) (c'est nous qui soulignons).

Dans certains passages, la vision supérieure du héros-narrateur aboutit de deux façons à la distanciation: soit indirectement ("Magari l'avessi assistito meglio e pianto meno. Sarei stato meno malato"(p. 52)), soit explicitement comme il est de règle dans le genre de la confession(13): "(...) io, per essere **veritiero, debbo confessare** che andai alla stanza di mio padre col dolore di essere stato strappato dal mio sonno" p. 64). Dans le Ve chapitre ("La storia del mio matrimonio"), la supériorité de la vision du héros-narrateur se manifeste au moyen de nombreuses anticipations, comme par exemple: "Sposai sua figlia. Madre natura misteriosa mi dicesse e si vedrà con quale violenza imperativa" (p. 88, cf. aussi pp. 85, 86, 93, 149, 180). Le décalage des visions se produit à plusieurs reprises. Le passage suivant où la différence entre la vision du héros-narrateur et celle du héros-personnage prend la forme de la différence traditionnelle entre la vision du "paraître" et la vision de l' "être", est le plus caractéristique: "Ancora adesso sto ammirando tanta **cecità che allora mi pareva chiaroveggenza**" (p. 91)(c'est nous qui soulignons). Dans la phrase suivante, on rencontre même le contraste presque stéréotype entre le héros-narrateur qui sait mieux et le héros-personnage qui ne sait rien et donne dans le piège: "Era vero. **Se avessi visto** quel decreto apparso in luogo poco vistoso dei cinque giornali ch'io giornalmente leggo, non **sarei caduto in trappola**"(p. 86)(c'est nous qui soulignons).

A partir du Ve chapitre, la distanciation adopte un ton de plus en plus ironique et railleur. C'est là surtout le cas dans les passages qui montrent les tentatives que fait Zeno pour faire bonne impression sur les filles Malfenti. De la soirée spiritiste où le héros-personnage se méprend sur le choix de fiancée jusqu'au jour de son mariage, le héros-narrateur ne laisse pas de couvrir ce dernier de ridicule. Dans le VIe chapitre ("La moglie e l'amante") l'auto-accusation est voilée par une apparence d'auto-défense et par l'emploi de l'ironie:

"Perché il mio desiderio avrebbe dovuto darmi un rimorso quando pareva fosse proprio venuto a tempo per salvarmi dal tedio che in quell'epoca mi minacciava? Non daneggiava affatto i miei rapporti con Augusta, anzi tutt'altro. Io le dicevo oramai non

più soltanto le parole di affetto che avevo sempre avuto per lei, ma anche quelle che nel mio animo andavano formandosi per l'altra (...) La mia coscienza è tanto delicata che, con le mie maniere, già allora mi preparavo ad attenuare il mio futuro rimorso" (p. 209).

Ici, comme dans la phrase suivante, la distanciation se manifeste au moyen du caractère paradoxal et hyperbolique de l'auto-défense: "Ma ero realmente purissimo perché passai il pomeriggio intero nel mio studio e potevo veramente credere di essere definitivamente guarito di ogni desiderio perverso. Leggevo oramai l'apocalisse" (p. 211).

Tout au long de ce chapitre, le motif du mensonge (également présent dans le chapitre précédent (cf. p. 105)) vient à jouer un rôle important. A plusieurs reprises, le héros-narrateur traite le héros-personnage de menteur. Au cours d'un dîner chez les Malfenti, Zeno parle de la mort de son ami Copler, de ses fiançailles et de son voyage de noces et s'empêtre dans une série de mensonges: "Feci per la seconda volta in quei giorni la storia del mio matrimonio. L'avevo falsificata per Carla tacendo del mio innamoramento per mia moglie; qui la falsificai altrimenti perché non parlai delle due persone tanto importanti nella storia del mio matrimonio" (pp. 259-260) et "Ero tanto bene immerso fino al collo nella **menzogna** che vi cacciai dentro anche quel **dettaglio bugiardo** che non serviva ad alcuno scopo"(p. 260)(c'est nous qui soulignons). Le motif du mensonge est relié à celui de la trahison. Dans le cours de la même journée, le héros-personnage se fait doublement traître: "Avevo presa e violentemente abbandonata per ben due volte una donna ed ero ritornato due volte a mia moglie per rinnegare anche lei per due volte" (p. 257). Dans ses rapports avec son beau-frère Guido (décrits dans le VII^e chapitre), le héros-personnage se comporte également en menteur et en traître. Pour rester au centre de l'admiration, Zeno doit recourir au mensonge: "Ad ogni modo fu proprio questa mia **bugia** per la quale non so dare altra spiegazione che una mia strana tendenza a rappresentarmi dinanzi ad Ada maggiore di quanto non sia, che m'impedi di attendere Guido (...)" (p. 419). Cherchant à se convaincre qu'il se sacrifie pour Guido et non pour sa belle-soeur Ada, Zeno ment encore une fois: "Andai all'ufficio proprio per non avere il rimorso di aver **mentito** una volta di più" (p. 419)(c'est nous qui soulignons). Dans les circonstances du suicide et des funérailles de Guido, Zeno joue un rôle ambigu. La mort de Guido est-elle ou n'est-elle pas le résultat

d'une trahison (involontaire) de la part de Zeno? Sa négligence à l'occasion des funérailles (où Zeno suit un convoi funèbre qui n'est pas celui de Guido), n'est-elle pas l'expression de sa fausse amitié pour son beau-frère?

A plusieurs reprises, dans les quatre chapitres centraux, la distanciation du héros-narrateur pénètre la reproduction des énoncés du héros-personnage. Entre les deux sujets d'énonciation (celui du héros-personnage et celui du héros-narrateur), se réalise ainsi la relation dialogique (du sous-groupe passif). L'attitude du héros-narrateur par rapport au discours du héros-personnage est souvent explicitée dans le contexte. Le discours du personnage fonctionne ainsi comme illustration du jugement fourni par le contexte. Dans le passage suivant, le discours est caractérisé comme celui d'un menteur inhabile:

"Poi continuai a mentire e so da Tullio stesso che la seconda menzogna bastò a rivelargli tutto. Con un sorriso forzato dissi:

-Anche la signorina sedette a questo banco per caso accanto a me senza vedermi.

Il mentitore dovrebbe tener presente che per essere creduto non bisogna dire che le menzogne necessarie (..)" (p. 283).

Dans la plupart des cas, le discours distancié est raconté en style indirect ou en style indirect libre. Pour illustrer ceci nous nous reportons à l'une des répliques prononcée en état d'ivresse au cours du dîner chez les Malfenti:

"(...) mi cacciò nell'animo un desiderio veramente irragionevole di vendetta. (...) Gridai che non era un vero uomo non chi abusava dei cibi ma colui che supinamente s'adattava alle prescrizioni del medico. Io, nel caso suo, sarei stato ben altrimenti indipendente. Alle nozze di mia figlia -se non per altro per affetto- non avrei permesso che mi si impedisse di mangiare e di bere" (p. 256).

Le passage suivant témoigne d'une distanciation encore plus accusée. Pendant le voyage de noces, le héros-personnage se perd en fantasmes sur sa propre mort. Avec ses tournures emphatiques et ses caractéristiques idiosyncratiques, le discours en style indirect représente un exemple de la "texture-analyzing modification": le narrateur ne s'oriente pas seulement vers le contenu thématique du discours, mais aussi vers le mode d'expression

caratteristica des égarements mentaux du héros-personnage:

"Le dissi del tempo che andava via e che presto essa avrebbe rifatto quel viaggio di nozze con un altro. Io ne ero tanto sicuro che mi pareva di dirle una storia già avvenuta. E mi parve fuori posto ch'essa si mettesse a piangere per negare la verità di quella storia. Forse m'aveva capito male e credeva io le avessi attribuita l'intenzione di uccidermi. Tutt'altro. Per spiegarmi meglio le descrissi un mio eventuale modo di morire: le mie gambe, nelle quali la circolazione era certamente povera, si sarebbero incancrenite e la cancrena dilatata, dilatata, sarebbe giunta a toccare un organo qualunque, indispensabile per poter tener aperti gli occhi. Allora li avrei chiusi, e addio patriarca. Sarebbe stato necessario stamparne un altro" (p. 189).

La divergence entre le mode de penser du héros-personnage et celui du héros-narrateur, se manifeste indirectement dans le passage suivant où un adjectif utilisé par le héros-personnage à propos de Copler ("quel noioso Copler") diffère radicalement de l'adjectif utilisé par le héros-narrateur ("il povero mio amico"):

"Da alcuni istanti io ero fortemente preoccupato da una sola persona: quel noioso Copler che passava ogni festa nella mia villa con me e con mia moglie. Sarebbe stato quello il momento di trovare un pretesto per pregare la fanciulla di non raccontare al Copler della mia visita. Ma non lo feci (...) e fu bene, perché pochi giorni appresso il povero mio amico ammalò e subito dopo morì" (p. 216).

Dans les quatre chapitres centraux, la relation entre le héros-narrateur et le héros-personnage semble donc, à plusieurs égards, être analogue à celle qui prédomine dans le roman-mémoires traditionnel. La relation entre les deux instances narratives n'est cependant pas entièrement explicable en termes de vision inférieure et supérieure. Dans le III^e chapitre ("Il fumo"), l'attitude du héros-narrateur envers son passé semble caractérisée par l'**incertitude**. Le héros-narrateur ne s'exprime que de façon hypothétique sur son inclination à fumer:

"Adesso che son qui ad analizzarmi, sono colto da un dubbio: che io forse abbia amato tanto la sigaretta per poter riversare

su di essa la colpa della mia incapacità? Chissà se cessando di fumare io sarei divenuto l'uomo ideale e forte che m'aspettavo? Forse fu tale dubbio che mi legò al mio vizio perché è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente. Io avanzo tale ipotesi per spiegare la mia debolezza giovanile, ma senza una decisa convinzione (...)" (p. 31)(c'est nous qui soulignons).

Dans le passage cité, on est frappé par la répétition des questions et des suppositions. Les dernières phrases du même passage, laissent bien voir que l'incertitude du héros-narrateur à l'égard de son passé, ne diffère pas de l'attitude qu'il adopte envers son présent:

"(...) Adesso che sono vecchio e che nessuno esige qualche cosa da me, passo tuttavia da sigaretta a proposito, e da proposito a sigaretta. Che cosa significano oggi quei propositi? Come quell'igienista vecchio, descritto da Goldoni, vorrei morire sano dopo di esser vissuto malato tutta la vita?" (ibid.).

Entre la situation du héros-narrateur et celle du héros-personnage, il n'y a plus de différence véritable. La première constitue un prolongement de la dernière: l'alternance continue des cigarettes et des promesses de "dernières cigarettes" se prolonge encore dans le présent. Le héros-narrateur n'a donc pas atteint une position supérieure à celle du héros-personnage. Les défauts de ce dernier sont "à fortiori" les défauts du premier: "La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia (...) Posso anzi dire, che da qualche tempo io fumo molte sigarette che non sono le ultime"(p. 30).

L'incertitude qui prédomine dans le chapitre "Il fumo", se manifeste aussi dans quelques passages des quatre chapitres centraux. Dans le chapitre sur la mort du père, le héros-narrateur remet en question la nature de ses relations avec son père: "Ricordo tutto, ma non intendo niente" (p. 52). Il est incapable d'interpréter le problème que lui pose la mort de son père. La phrase suivante exprime l'incertitude du héros-personnage ainsi que celle du héros-narrateur: "Come sarebbe stato possibile di avere la certezza che il mio ragionamento era giusto" (p. 80). Dans le chapitre sur la "Storia del mio matrimonio", on trouve un commentaire de cette incertitude:

"-Perché mi abbandonaste?

Io fui sincero perché non ebbi il tempo necessario per confessionare una bugia:

-Non lo so più, ma **ignoro anche tante altre cose della mia vita**"(p. 91)(c'est nous qui soulignons).

La relation du héros-personnage avec Guido reste également énigmatique: "Ciò desta la mia stupefazione ancora adesso che ne scrivo, dopo che ho avuto il tempo di pensarci per tanta parte della mia vita" (p. 308). La nature énigmatique du passé, et particulièrement la nature de ses rapports avec Guido, fournit au héros-narrateur l'occasion de toute une série de questions (pp. 308-309). Toutes les questions que pourrait aussi se poser le lecteur restent sans réponse: Zeno, est-il ou n'est-il pas coupable du suicide de Guido? aurait-il ou n'aurait-il pas pu prévenir la catastrophe? son absence aux funérailles, est-elle ou n'est-elle pas justifiable? La distanciation, présente dans certains passages des quatre chapitres centraux, semble, en quelque sorte, neutralisée: l'état du héros-narrateur comme dernière instance de signification n'est plus stable; il est menacé par la méfiance en toute "vision supérieure" et par la conscience de la relativité de tout "savoir"(14).

Dans le dernier chapitre ("Psico-analisi"), après un intervalle d'un an, le héros-narrateur remplace les "mémoires" par le journal intime, ce qui implique un changement de la position des instances narratives. La narration ultérieure est remplacée par la narration simultanée ou quasi-simultanée, la vision "par derrière" par une vision qui se rapproche de la vision "avec"(15). Dans l'analyse précédente, nous avons démontré que la convention du roman-mémoires traditionnel (la convention de la distance et de la distanciation) prédomine dans les chapitres centraux, mais aussi qu'elle semble menacée par une tendance opposée. Cette tendance, qui relève de la conviction de la valeur relative et hypothétique de tout "savoir" et, par conséquent, de l'impossibilité de la distanciation, joue dans le dernier chapitre un rôle beaucoup plus important. Ceci se manifeste en premier lieu, à travers le motif du **mensonge**. Ce motif, déjà présent dans les chapitres précédents, prend maintenant une position d'avant-plan. En outre, et ceci nous semble être d'une importance cruciale, l'accusation de mentir est inversée. Dans les chapitres précédents, c'était le héros-narrateur qui accusait le héros-personnage de mentir. Dans le dernier chapitre, c'est au contraire le héros-narrateur qui dénonce sa

propre activité mémorative et s'accuse lui-même: "Il dottore presta una fede troppo grande a quelle mie benedette confessioni (...) Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo" (p. 445). Comme nous l'avons vu plus haut (cf. paragraphe 2.1.1.), le héros-narrateur exprime, à plusieurs reprises dans le dernier chapitre, sa méfiance en la sincérité des "mémoires". Ainsi, en dénonçant sa propre activité mémorative, le héros-narrateur relativise-t-il aussi la distanciation présente dans les chapitres précédents: le héros-personnage est menteur, mais le héros-narrateur n'en est pas moins menteur. Il n'y a donc plus de certitude du vrai et du faux. Si le héros-narrateur, accusant le héros-personnage de mentir, ment lui-même, cela n'implique-t-il pas que le héros-personnage est moins menteur que ce que veut faire croire le héros-narrateur, et que le héros-personnage est lui aussi capable de dire la vérité?

Dans le roman-mémoires traditionnel, le rapport entre le héros-personnage et le héros-narrateur peut être caractérisé comme un rapport univoque entre le "paraître" et l'"être". Dans *La Coscienza di Zeno*, ce rapport est menacé. La vision du héros-narrateur tend de plus en plus vers la relativité du "paraître". Plusieurs passages du dernier chapitre témoignent de cette nouvelle expérience. La vision du héros-narrateur n'a pas et n'aura jamais de valeur définitive, elle est toujours susceptible de révision et de correction:

"Il dottore, quando avrà ricevuto quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. La rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso?" (p. 478).

La conséquence nécessaire d'une telle affirmation est claire: il est impossible de fournir jamais une version définitive du passé. Le passé doit, en principe, toujours être jugé à partir du présent, mais (puisque le présent n'est jamais fixé, mais change de minute en minute, de jour en jour) à partir de quel présent? Le genre des mémoires (et par conséquent le genre littéraire du roman-mémoires aussi) est donc dénoncé comme souffrant d'une contradiction interne: les **vraies** mémoires ne se laissent jamais écrire; vues dans leur relation nécessaire avec un présent toujours en mouvement, elles sont toujours susceptibles de **falsification**(16).

2.1.4. La maladie et la santé de Zeno

On peut discuter longtemps de la nature de la "maladie" de Zeno(17). Pour nous, l'un des aspects de cette maladie revêt une importance particulière: le manque absolu de sensibilité aux césures temporelles. A cause de son indifférence à l'irréversibilité du temps(18), Zeno cherche sa santé dans le passé; comme jeune homme, dans ses rapports avec son père et avec son beau-père(19); comme homme d'âge mûr, dans la remémoration de son passé. La conviction que l'ordre temporel est un ordre réversible, que le passé et le présent sont toujours interchangeables, est exprimée par le héros-narrateur dans le passage suivant: "Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me **ritorna**" (p. 33) (c'est nous qui soulignons).

La maladie de Zeno est illustrée par de nombreux détails frappants. Indifférent à la succession des termes et des nombres(20), Zeno réunit, par son amour pour Ada et par ses fiançailles avec Augusta, la dernière lettre de l'alphabet (Z) avec la première (A). Aucune des "dernières" cigarettes n'est vraiment la dernière; elle peut aussi bien être considérée comme la première: chaque résolution de ne plus fumer ne fait que renforcer le vice de la cigarette. Il est assez curieux que les dates des "dernières cigarettes" semblent se neutraliser: "Molte date che trovo notate sui libri o quadri preferiti, spiccano per la loro deformità. Per esempio il terzo giorno del secondo mese del 1905 ore sei. Ha un suo ritmo quando ci si pensa, perché ogni singola cifra nega la precedente" (pp. 32- 33). L'incapacité de Zeno de choisir entre sa femme et sa maîtresse constitue une autre illustration de la maladie: la capacité de choisir signifie que l'heure suivante représente un changement par rapport à l'heure précédente; l'incapacité de choisir, qu'une heure ne diffère pas de l'autre. Tout le jour Zeno se trouve ainsi pris entre les deux femmes, tout le jour il court de l'une à l'autre: "Avevo presa e violentemente abbandonata per ben due volte una donna ed ero ritornato due volte a mia moglie per negare anche lei per due volte" (p. 257).

L'incapacité de Zeno de jouer du violon en mesure et de distinguer entre les figures rythmiques, illustre remarquablement cette insensibilité aux césures du temps:

"C'è una lieve paralisi nel mio organismo, e sul violino si rivela intera e perciò più facilmente guaribile. Anche l'essere più basso quando sa che cosa siano le terzine, le quartine, e le sestine, sa passare dalle une alle altre con esattezza ritmica

come il suo occhio sa passare da un colore all'altro. Da me, invece, una delle figure, quando l'ho fatta, mi si apiccica e non me ne libero più, così ch'essa **s'intrufola nella figura seguente e la sforma (...)**" (p. 138)(c'est nous qui soulignons).

Cette capacité de bien scander la mesure on la trouve au contraire chez le jeune Guido, rival de Zeno et amoureux d'Ada. Contrairement à Zeno qui joue la sonate à Kreutzer, Guido interprète une chaconne de Bach et scande distinctement les figures rythmiques:

"Io protestavo, ma Bach **procedeva sicuro come il destino**. Cantava in alto con passione e scendeva a cercare il basso ostinato che sorprendevo per quanto l'orecchio e il cuore l'avessero anticipato: **proprio al suo posto. Un attimo piu tardi** e il canto sarebbe dileguato e non avrebbe potuto essere raggiunto dalla risonanza; un attimo prima e si sarebbe sovrapposto al canto, strozzandolo" (p. 152) (c'est nous qui soulignons).

La critique que fait Zeno de l'interprétation de Guido, illustre encore une fois son insensibilité au rythme: "Ma però non capisco perché, verso la chiusa, abbiate voluto **scandere** quelle note che Bach segnò **legate**" (pp. 152-153)(c'est nous qui soulignons).

Contrastant avec Zeno et sa sensation "malade" de la réversibilité du temps, figurent, en dehors de Guido, l'ami Copler ("Copler col suo rantolo, dal ritmo tanto esatto, misurava il suo ultimo tempo" (p. 249)), et surtout sa femme Augusta. Cette dernière s'avance dans la vie avec la même régularité que la chaconne de Bach: "Augusta battè sicura la via per cui erano passate le sue sorelle su questa terra, quelle sorelle che possono trovare tutto nella legge e nell'ordine o che altrimenti a tutto rinunziano" (p. 183), L'ordre qu'Augusta maintient dans sa vie est aussi un ordre temporel. Pour elle, toutes les heures sont bien distinctes et ont un contenu précis. Augusta représente une conception très élémentaire et sans problèmes de l'irréversibilité du temps: "E le ore dei pasti erano tenute rigidamente e anche quelle del sonno. Esistevano, quelle ore, e si trovavano sempre al loro posto" (p. 184). C'est aux côtés d'Augusta que Zeno découvre pour la première fois la valeur du présent: "Compresi finalmente che cosa fosse la perfetta salute umana quando indovinai che il presente per lei era una verità tangibile in cui si poteva segregarci e starci caldi" (p. 183). Mais à ce moment-là, Zeno est encore loin de la guérison. Au cours du

voyage de noces, il lui arrive d'échanger le présent pour un éventuel avenir, et ce dernier pour le passé: "Le dissi del tempo che andava via e che presto essa avrebbe fatto quel viaggio di nozze con un altro. Io ne ero tanto sicuro che mi pareva di dire una storia già avvenuta" (p. 189).

La conviction de la réversibilité du temps est caractéristique du Zeno narrateur de ses "mémoires". En tant que narrateur d'un roman-mémoires, il s'exprime positivement sur la possibilité de surmonter, au moyen de la parole, la distance entre le présent et le passé: "Come la parola sa varcare il tempo. Essa stessa avvenimento che si riallaccia agli avvenimenti" (p. 382)(21). Dans le dernier chapitre, cette conviction est remplacée par la découverte du présent et de l'irréversibilité du temps. Entre le narrateur des mémoires et celui du journal intime, il y a une différence essentielle: le premier s'oriente vers son passé, le dernier vers son présent. Le dernier conçoit l'entreprise du premier comme une entreprise paradoxale: "Non si trattava forse di ottenere col vivo ricordo in pieno inverno le rose del Maggio?" (p. 445). Le renoncement à la cure psychanalytique signifie maintenant la possibilité de guérir: "Sono intento a guarire dalla sua cura. Evito i sogni ed i ricordi" (p. 460) (c'est nous qui soulignons). Après avoir rompu définitivement avec le docteur S., Zeno part pour la campagne de Lucinico (voir le journal du 15 mai 1915). C'est là qu'il commence à reconnaître les césures du temps et la spécificité de chaque moment: "Nessun mese è uguale all'altro" (p. 460). Cette nouvelle conception du temps est illustrée par l'image du mouvement de l'eau: "Non c'è miglior raccoglimento che stare a guardare l'acqua corrente. Si sta fermi e l'acqua corrente fornisce lo svago che occorre perché non è uguale a sé stessa nel colore e nel disegno neppure per un attimo" (p. 460) (c'est nous qui soulignons). Au début de la guerre (voir le journal du 26 juin, 1915), Zeno prend définitivement congé de son passé, - lequel est aussi le passé décadent de l'avant-guerre: "Io avevo vissuto in piena calma in un fabbricato di cui il pianterreno bruciava e non avevo previsto che prima o poi tutto il fabbricato con me si sarebbe sprofondato nelle fiamme" (p. 465). La guerre signifie d'une part la destruction du passé, mais aussi dans ce contexte, la possibilité de renouvellement(22). Zeno s'est libéré de son passé, il se sent un homme nouveau:

"La guerra mi prese, mi squassò come un cencio, mi privò in una sola volta di tutta la famiglia ed anche del mio amministratore.

Da un giorno all'altro io fui un uomo del tutto nuovo, anzi, per essere piu esatto, tutte le mie ventiquattr'ore furono nuove del tutto" (p. 465).

Dans ses notes du 26 juin, Zeno attaque le docteur S. et la cure psychanalytique; il défend son présent et sa saine indifférence à l'égard de tous les problèmes qui ont trait à sa maladie ou à sa santé:

"Sarebbe anche bello che qualcuno m'invitasse sul serio di piombare in uno stato di mezza coscienza tale da poter rivivere anche soltanto un'ora della mia vita precedente. **Gli riderei in faccia. Come si può abbandonare un presente simile per andare in cerca di cose di nessuna importanza?** A me pare che soltanto ora sono staccato definitivamente dalla mia salute e dalla mia malattia. **Cammino** per le vie della nostra misera città (...)" (p. 466) (c'est nous qui soulignons)(23).

A partir d'ici, Zeno doit pouvoir s'acheminer vers l'avenir, et son journal doit pouvoir se terminer sur une note optimiste. Mais encore une fois Zeno dérouté ses lecteurs: cette santé recouvrée semble ne faire qu'un avec la maladie générale du monde moderne, et cette maladie ne prendra fin qu'avec la catastrophe mondiale. Le journal se conclut sur la vision apocalyptique de Zeno: "Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie" (p. 480)(24).

Le journal de Zeno provoque de nombreuses questions chez son lecteur. Quelle est donc cette santé de Zeno vers la fin de sa vie? N'est-elle rien d'autre que la bouée de sauvetage que l'homme moderne trouve dans l'occupation quotidienne? Zeno prend congé de son passé malade, il est vrai, - mais de quoi est faite cette santé qui lui revient à la suite de l'exaltation du présent à Lucinico? De la distraction quotidienne fournie par des spéculations commerciales assez malhonnêtes? Ayant découvert le présent, Zeno retourne, sans le vouloir, au passé: sa bouée de sauvetage est la tradition commerciale familiale. La grande contradiction de la vie de Zeno provient donc de ce qu'il construit son présent sur les ruines de son passé (cf. p. 465) et que, dans le même temps, il ne peut s'empêcher de chercher appui dans ce passé. Pour traduire ce conflit en termes de typologie narrative, on peut dire qu'on se trouve confronté ici avec un narrateur qui ne réussit pas à faire un

choix définitif entre le genre du passé (le roman-mémoires) et le genre du présent (le journal intime).

2.2. Le roman-mémoires et l'alternative fournie par le journal intime

Plus qu'aucun autre roman-mémoires du modernisme, *La Coscienza di Zeno* témoigne de la contradiction interne et de la crise du genre. Le roman exprime la méfiance en la vraisemblance de la narration ultérieure. Une double question se pose: à partir d'un point de vue situé dans le présent, est-il possible de restituer la vérité d'un passé désormais révolu? - et toute la narration d'un passé déjà vécu, vaut-elle les expériences du présent? C'est certainement en réponse à une telle question que beaucoup de romanciers modernistes combinent le roman-mémoires avec le journal intime ou avec les lettres. Cette combinaison se réalise globalement selon deux formules: le journal intime s'enchaîne dans les mémoires ou bien le roman-mémoires s'enchaîne dans le journal intime. Nous pouvons donc distinguer deux catégories, celle du "roman-mémoires/journal intime", à laquelle appartiennent par exemple *La Porte étroite* d'André Gide et *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier, et celle du "journal intime/roman-mémoires", représentée entre autres, par *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* de Rilke.

La première catégorie: Dans les romans appartenant à la première catégorie, les journaux intimes et les lettres insérés dans le texte ont valeur de documents qui permettent au héros-narrateur de mieux reconstruire son passé. Les journaux intimes et les lettres, corrigent et complètent l'image que le héros-narrateur donne du passé. Dans *La Porte étroite*, ce n'est que par les lettres d'Alissa que le héros-narrateur (et avec lui le lecteur) est informé du mariage de Juliette et de la vie solitaire d'Alissa. Dans *Le Grand Meaulnes*, le récit d'Augustin sur la demeure mystérieuse et la rencontre avec Mlle. de Galet, fonctionnent de la même façon. Par le journal d'Alissa inséré à la fin de l'action racontée, le héros (de *La Porte étroite*) sera éclairé sur les motifs de la fuite et du silence d'Alissa. Les feuilles du cahier d'Augustin dans *Le Grand Meaulnes*, permettent au héros-narrateur de découvrir la vraie raison du comportement énigmatique d'Augustin(25).

Pour le héros-narrateur, les lettres et les journaux intimes servent aussi à surmonter la distance entre le présent et le passé.

Au moyen des documents enchâssés, l'action d'autrefois n'est pas seulement vue à distance et "par derrière"; elle est vue aussi du dedans(26). C'est de cette façon que fonctionne la seule lettre de Jérôme (donc du héros-narrateur intradiégétique) dans *La Porte étroite*. Relisant cette lettre, le héros - narrateur est rejeté en plein dans l'action d'autrefois: "Je ne puis relire aujourd'hui sans pleurer ce papier lavé de larmes, double de celui qu'enfin je me décidai à envoyer (...)" (p. 122)(27). Dans *Le Grand Meaulnes*, les trois lettres d'Augustin ramènent le héros-narrateur au passé et aux émotions d'autrefois(28): "De toute ma vie je n'ai reçu que trois lettres de Meaulnes(...) Je retrouve chaque fois que je les relis la même tristesse que naguère" (p. 183)(29). De cette façon, la distance originelle entre le présent et le passé est contre-balancée par la non-distance, garantie de l'authenticité du narré.

La deuxième catégorie: Dans les romans appartenant à la deuxième catégorie, le héros-narrateur raconte en premier lieu l'action de son présent, en second lieu celle de son passé. La valeur des "mémoires" insérées dépend, en principe, de leur fonction par rapport au présent, autrement dit, de la façon dont elles éclairent les expériences du présent. L'action du passé représente une extension des expériences du présent. Pour illustrer le rapport étroit entre l'action du présent et l'action du passé dans ce type de roman, nous renvoyons à *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* de Rilke. C'est à cause de la menace qui émane des objets qui l'environnent, que Malte prend la décision d'écrire ses mémoires. Ainsi trouve-t-il un remède contre l'angoisse: "Ich fürchte mich. Gegen die Furcht muss man etwas tun, wenn man sie einmal hat (...)" et "Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben" (pp. 11, 21(30)). Particulièrement dans la première partie de "Malte", les actions du présent (la vie solitaire de Malte à Paris) et du passé (son enfance au vieux château de famille danois) alternent avec une certaine régularité. Les deux niveaux sont reliés par l'analogie thématique: la situation, les émotions et les pensées de Malte dans le présent, déterminent la disposition des phases de l'action du passé(31). Ainsi l'organisation chronologique fait-elle place à une organisation qui dépend des expériences faites dans le présent, ce qui fournit aussi une indication du rôle joué par l'activité mémorative. Confronté, dans son présent, avec la mort "de masse" dans la ville moderne ("Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabriksmässig (...) Die Masse macht es. Wer gibt heute noch etwas für

einen gut ausgearbeiteten Tod?" (p. 12)), Malte se souvient de son enfance à Ulsgaard où la mort individuelle (représentée surtout par la mort du grand-père, mais aussi par celle des habitants du village) existait encore: "Und wenn ich an die andern denke, die ich gesehen oder von denen ich gehört habe: es ist immer dasselbe. Sie alle haben einen eigenen Tod gehabt" (p. 20). C'est également à partir d'une expérience du présent (l'expérience de l'angoisse qui l'envahit dans la salle d'attente du médecin parisien) que Malte se souvient des angoisses de son enfance: "Und da, als es drüben so warm und schwammig lallte: da zum erstenmal seit vielen, vielen Jahren war es wieder da. Das, was mir das erste, tiefe Entsetzen eingejagt hatte, wenn ich als Kind im Fieber lag: das Grosse" (p. 69). Dans la maladie, Malte retrouve les angoisses de l'enfance: "(...) so liegt da und da auf meiner Bettdecke Verlorenes aus der Kindheit und ist wie neu. Alle verlorenen Angste sind wieder da" (p. 72) (c'est nous qui soulignons). Après les réflexions de Malte (au niveau du présent) sur le rapport qui existe entre le masque et le visage, entre l'extérieur et l'intérieur et entre l'essence et la superficie des choses (rapport qu'il illustre au moyen des gens rencontrés dans les rues de Paris (l'homme épileptique) et des personnages légendaires comme Beethoven et Ibsen), le héros-narrateur évoque le souvenir de certains personnages et de certaines situations de son enfance, expériences qui révèlent l'existence d'une vérité authentique. Parmi ces expériences viennent se ranger la scène de l'apparition d'Ingeborg, l'épisode de la main au-dessous de la table ("Das Wirkliche da unten noch einmal durchzumachen (...) dazu hatte ich keine Kraft mehr" (p. 104)), la scène de travestissement (où, au-delà de son masque, Malte aperçoit dans le miroir une vérité profonde et monstrueuse) ainsi que l'épisode dans la galerie des portraits. Ici, le fantôme de Christine Brahe (vérité intérieure) cherche, dans son portrait (qui n'existe pas) et dans le miroir, un masque à utiliser (vérité extérieure).

Dans **Malte Laurids Brigge**, le rapport entre le passé et le présent est thématiqué. A plusieurs reprises, le héros se trouve confronté avec le choix entre le présent et le passé. Dès le commencement du journal, le héros cherche à se déplacer de son présent vers son passé. La pensée fondamentale ici, est que l'homme ne peut pas vivre sans ses souvenirs: "Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen" (p. 21). C'est pour cette raison que Malte qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, a choisi

au lieu de Verlaine un poète (Francis Jammes(32)) qui habite une maison héritée: "O was für ein glückliches Schicksal, in der stillen Stube eines ererbten Hauses zu sitzen unter lauter ruhigen, sesshaften Dingen" (p. 49). Mais la situation du héros est différente: à l'opposé du poète heureux, il est solitaire, privé des souvenirs concrets de son passé: "Meine alten Möbel faulen in einer Scheune, in die ich sie habe stellen dürfen, und ich selbst, ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen" (ibid.). Ainsi, le souvenir du passé est souvent symbolisé par une image spatiale. L'enfance de Malte est concrétisée sous la forme, non d'une maison entière, mais de divers espaces fragmentaires: "So wie ich es (das Haus) in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist" (p. 30)(33). C'est en fonction de la concrétisation du passé sous forme d'image spatiale que la situation de l'homme privé de passé est symbolisée par l'image des maisons démaçonnées (cf. pp. 52-53) ou brûlées (cf. la maison de la famille Schulin, pp. 149-156).

Dans la deuxième partie du roman, la nécessité d'abandonner le passé et de choisir le présent avec sa solitude et son angoisse, se fait de plus en plus pressante. Pour Malte, l'idéal est maintenant de réaliser le "changement" ("die Veränderung"), de devenir comme les "Fortgeworfenen"(34). Ces idées sont illustrées par l'exemple des jeunes filles qui ont à jamais abandonné leur maison, par celui du vendeur de journaux et par celui du personnage légendaire de Charles VI, duc de Bourgogne: "Ich weiss, wenn ich zum Äussersten bestimmt bin, so wird es mir nichts helfen, dass ich mich verstelle in meinen besseren Kleidern. Glitt er nicht mitten im Königtum unter die Letzten?" (p. 226). A la fin du roman, la nécessité de réaliser "das Äusserste" est illustrée par l'histoire de l'Enfant Prodigue. Après avoir abandonné sa maison, sa famille et son passé, le héros de la légende commence son combat pour se rapprocher de Dieu: "In diesen Jahren gingen in ihm die grossen Veränderungen vor. Er vergass Gott beinah über der harten Arbeit, sich ihm zu nähern (...)" (p. 270). Comprenant ensuite que l'essence de sa vie se trouve dans les "racines" de son être ("Aus den Wurzeln seines Seins entwickelte sich die feste, überwinternde Pflanze einer fruchtbaren Freudigkeit" (ibid.)), dans ce qui a formé sa vie intérieure ("sein Binnenleben" (ibid.)), le héros de la légende décide de revivre encore une fois son enfance:

"Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor; alle ihre Erinnerungen hatten das Vage von Ahnungen an sich, und dass sie als vergangen galten, machten sie nahezu zukünftig. Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund weshalb der Entfremdete heimkehrte" (p. 271).

Les souvenirs, dont le rôle fondamental est reconnu dès les premiers paragraphes du roman, et dont la valeur semble dénoncée dès le début de la deuxième partie, sont, à la fin du roman, acceptés sous de nouvelles conditions: ils ne doivent pas servir de refuge ou de protection contre les menaces du monde extérieur et ils doivent être revécus à l'intérieur du présent(35). L'action de **Malte Laurids Brigge**, en autant qu'elle concerne la conquête d'une juste conception du passé et de la mémoire, n'accomplit donc pas seulement un mouvement circulaire, mais représente aussi une évolution: les premières expériences de Malte sont dépassées par leur résultat final.

Pour la valorisation du passé et de la mémoire, **Malte Laurids Brigge** se distingue fondamentalement d'un roman qui lui ressemble à beaucoup d'autres égards. Nous pensons à **La Nausée** de Sartre(36), roman qui se situe à la frontière entre le modernisme et les périodes suivantes. Tout comme Malte, Roquentin se trouve isolé dans une ville moderne, et cherche lui aussi, dès le début de son journal, à échapper aux menaces de "l'existence" massive des choses. Deux possibilités se présentent à lui: se souvenir ou écrire la biographie d'un certain M. de Rollebon, personnage historique. Roquentin renonce bientôt à ces deux possibilités. Tenté dans un premier temps par certaines images de son passé, il découvre leur instabilité et sa propre incertitude face au passé:

"Un soleil torride, dans ma tête, glisse roidement, comme une plaque de lanterne magique. Il est suivi d'un morceau de ciel bleu: après quelques secousses il s'immobilise, j'en suis tout doré en dedans. De quelle journée marocaine (ou algérienne? ou syrienne?) cet éclat s'est-il soudain détaché? Je me laisse couler dans le passé.

Meknès. Comment donc était-il ce montagnard qui nous fit peur dans une ruelle, entre la mosquée Berdaine et cette place charmante qu'ombrage un mûrier? Il vint sur nous, Anny était à ma droite. Ou à ma gauche?" (pp. 52-53)(37).

Roquentin se retrouve incapable d'interpréter les problèmes relatifs à son passé. Ses souvenirs ne sont que des "feuilles mortes" (p. 53). Comme pour Zeno (cf. *La Coscienza* p. 52), son passé ne lui appartient plus; le personnage qui y figure est un autre et le pays où il se trouve, lui est inconnu: "Il y est question d'un type qui fait ceci ou cela, mais ça n'est pas moi, je n'ai rien de commun avec lui. Il se promène dans des pays sur lesquels je ne suis pas plus renseigné que si je n'y avais jamais été" (p. 53). A partir de là, Roquentin renonce à son passé. Il se sent, irrémédiablement "rejeté, délaissé dans le présent" (p. 54). Il découvre maintenant (l'analogie avec Zeno se présente de nouveau) "l'irréversibilité" du temps:

"Ce sentiment d'aventure ne vient décidément pas des événements: la preuve en est faite. C'est plutôt la façon dont les instants s'enchaînent. Voilà, je pense ce qui se passe: brusquement on sent que le temps s'écoule, que chaque instant conduit à un autre instant, celui-ci à un autre et ainsi de suite; (...) On appelle ça, si je me souviens bien, l'irréversibilité du temps. Le sentiment d'aventure serait, tout simplement, celui de l'irréversibilité du temps" (p. 85).

Ce développement s'accomplit au moment où Roquentin abandonne aussi son travail sur Rollebon: "M. de Rollebon était mon associé: il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être" (p. 140). En fin de compte, Roquentin s'est complètement libéré de son passé, il existe seulement dans son présent: "L'existence, libérée, dégagée, reflue sur moi. J'existe" (p. 141).

3. CONCLUSION

3.1. Le roman-mémoires du modernisme dans son rapport avec le roman-mémoires traditionnel

A la suite de notre analyse de *La Recherche du temps perdu*, de *La Coscienza di Zeno* et de notre appendice sur le roman-mémoires/journal intime du modernisme, il appert que la distance narrative, caractéristique du roman-mémoires traditionnel, connaît

de nombreuses modifications au cours de la période moderniste. Il ressort en outre, que la distance ne disparaît pas tout à fait. A plusieurs égards, elle constitue encore l'élément fondamental de la structure du roman-mémoires. Les procédés utilisés dans les romans analysés relèvent d'une part, de cette distance, et d'autre part de sa modification.

Dans *A la Recherche du temps perdu*, la convention de la **rétrospectivité complète** est en quelque sorte maintenue: le héros-narrateur raconte l'histoire de sa vie, depuis l'enfance jusqu'à un âge avancé. Dans le roman de Proust cependant, la narration progressive, caractéristique du roman-mémoires traditionnel où le narrateur dirige son attention vers le but final de sa vie, est remplacée par la "recherche": le narrateur s'oriente vers son passé plus que vers le résultat final de ses expériences. Le récit du "développement" individuel, commun au roman-mémoires traditionnel et au "Bildungsroman" du XIXe siècle, fait place au genre de la "recherche" du passé(1). Avec ce genre, s'annoncent le désir de récupérer le passé et la tentative de surmonter la distance entre le présent et le passé. Dans le roman de Proust, la distance originelle entre le présent et le passé est, sur le plan structural, surmontée par l'insertion du niveau intermédiaire. Le héros-médiateur est moins éloigné du passé que le héros-narrateur. Au niveau intermédiaire, se déroule une action autonome constituée par les phases de la découverte et de la conquête de la mémoire "involontaire". A la différence du roman-mémoires traditionnel, l'activité mémorative est thématisée. Dans le roman-mémoires traditionnel, le héros-narrateur tend à passer cette activité sous silence. Le moment de la mémoration coïncide avec le moment de la narration. La première activité est souvent entièrement recouverte par la seconde. L'activité de la mémoire n'intervient plus dans la narration. La narration n'est pas déterminée par les inspirations spontanées de la mémoire, mais par la logique des événements. Dans le roman de Proust, rien de cela. La narration des années à Combray est conditionnée par la résurgence de la mémoire "involontaire", celle de toute *La Recherche* par les "révélations" survenues au cours de la matinée Guermantes.

Dans le roman-mémoires traditionnel, la distance entre le présent de la narration et le passé du narré est accentuée par la construction du "cadre". Entre le présent de la narration, présenté au commencement et à la fin du texte, et le passé de l'action narrée, il existe une rupture sensible qui, à la fin du texte, est souvent soulignée par un intervalle temporel. Dans *La Recherche*, cette

construction ne se présente pas: le texte commence et finit, non par le présent du narrateur, mais par le passé relativement récent du médiateur, par l'expérience donc des nuits d'insomnie, par les "révélations" et par la formulation du projet littéraire(2). Entre les divers niveaux (le niveau du narré, celui de la médiation et celui de la narration) il existe en outre, une continuité nécessaire. Au moyen des "impressions" et des "impressions-réminiscences", l'action du niveau du narré prépare l'action du niveau intermédiaire laquelle, à son tour, constitue la condition de la narration qui engendre le narré. Au lieu de la structure fermée et linéaire du roman traditionnel, se réalise ici une structure ouverte et circulaire(3).

Cette structure n'est pas sans implications en ce qui concerne la position du héros-narrateur. Dans le roman-mémoires traditionnel, le narrateur se situe à la fin de l'action racontée; il "vit" un moment unique qui semble être sans progression. La narration est **instantanée** et **ultérieure** par rapport à l'action racontée. Dans **La Recherche**, c'est également la narration ultérieure et instantanée qui prédomine. Elle est pourtant combinée avec la narration quasi-simultanée et avec la mobilité partielle du narrateur. Divers fragments du texte (le fragment du Bois de Boulogne et celui des nuits d'insomnie) semblent être racontés à partir d'une situation narrative qui précède la situation narrative ultérieure, et qui ne s'écarte pas beaucoup de l'action racontée. A la narration ultérieure, activité extradiégétique, se subordonne ainsi l'activité narrative intradiégétique. Résultant de cette dernière activité, les fragments cités sont ensuite rédigés par le narrateur extradiégétique.

Tant dans l'activité du héros-médiateur (activité intradiégétique), que dans celle du héros-narrateur du fragment sur le Bois de Boulogne et des nuits d'insomnie (activité intradiégétique elle aussi), on peut constater une réduction légère de l'extradiégèse au profit de l'intradiégèse.

Dans le roman-mémoires traditionnel, le héros-narrateur se trouvant dans une position ultérieure par rapport à l'action racontée, est toujours en possession d'un **"savoir" absolu**. Il représente la dernière instance de signification du texte. Dans **La Recherche**, cette valeur absolue semble se muer en **valeur relative**. Le narrateur du fragment sur le Bois de Boulogne ne possède pas le même "savoir" que le narrateur de l'expérience de la madeleine et des "révélations" finales. Les opinions du narrateur, qui se trouve dans une situation narrative mobile, peuvent être erronées; elles

sont toujours susceptibles de correction. Même le narrateur, qui se trouve dans une situation narrative ultérieure, est assez réservé dans ses jugements. Il ne révèle pas son propre "savoir" supérieur. A diverses occasions, sa vision "par derrière" est camouflée. Dans les descriptions du monde de Combray, le narrateur reste fidèle aux impressions du héros-personnage ou aux images évoquées par le héros-médiateur. A la différence du roman-mémoires traditionnel, où la construction métaphorique relève souvent de l'analyse, les métaphores de *La Recherche* trouvent leur fondement dans la perception originelle du héros-personnage ou dans les images évoquées par le héros-médiateur. Dans le roman-mémoires traditionnel, ce sont les activités de focalisation et de narration extradiégétiques qui prédominent ou qui concourent avec les activités intradiégétiques. En conséquence, le décalage des visions et le dialogisme du sous-type "passif" constituent les traits les plus caractéristiques du roman-mémoires traditionnel. Dans *La Recherche*, les activités de focalisation (les activités du héros-personnage et du héros-médiateur) se situent surtout au niveau intradiégétique. L'activité narrative reste extradiégétique. L'activité extradiégétique est cependant conditionnée par les activités intradiégétiques: le héros-narrateur raconte l'action à partir de la vision du héros-personnage ou du héros-médiateur.

Les deux instances intradiégétiques déterminent l'organisation de l'action racontée. Dans le roman-mémoires traditionnel, où la logique des événements prévaut sur l'inspiration illogique de la mémoire, le héros-narrateur qui se trouve à une grande distance de l'action à raconter, peut parcourir cette dernière du regard et l'organiser en fonction des contraintes temporelles. Le héros, qui se trouve au centre de l'action à raconter, n'a pas une vue d'ensemble des événements. Il est enclin à isoler chacune de ses expériences ou à les associer les unes aux autres selon leurs ressemblances. C'est là souvent le cas dans le journal intime et dans le roman moderniste "personnel", où prédomine le principe d'organisation "métaphorique". Dans *La Recherche*, le principe d'organisation se situe entre ces deux extrêmes. A mi-chemin entre le passé et le présent, le héros-médiateur agit plus librement que le héros-narrateur du roman-mémoires traditionnel. Ses associations ne sont pourtant pas entièrement libres. Elles sont déterminées par les contraintes des espaces évoqués. Caractéristique du roman traditionnel, le principe d'organisation métonymique est donc remplacé par un nouveau principe, lui aussi métonymique. Ce dernier est pourtant combiné avec le principe purement métapho-

rique. Pouvant associer librement, le héros-médiateur est à même de surmonter la distance entre le passé et le présent et de se déplacer du présent vers le passé.

Dans le roman-mémoires traditionnel, l'ordre **chronologique** des événements relève de la distance temporelle entre l'action et la position du héros-narrateur: ce dernier s'efforce de reconstruire des faits dont il ne se rappelle que des fragments. Dans **La Recherche**, le héros-médiateur se souvient du monde de Combray, et il n'est que naturel que le narrateur utilise spontanément un principe d'organisation spatiale. Toute l'action s'organise ainsi autour d'un centre, autour de la maison de la tante Léonie, autour de l'église de Saint-Hilaire, autour du "bois consacré" dans le jardin et autour des "stations" des deux côtés. La narration itérative se présente comme un procédé nécessaire par rapport à l'organisation spatiale: le héros-narrateur raconte ce qui a eu lieu à l'intérieur d'un espace déterminé. La structure linéaire, diachronique, du roman-mémoires traditionnel est donc remplacée par une structure achronique. Tout ce qui s'est passé pendant plusieurs années est évoqué dans le même instant et est, en conséquence, raconté comme ayant eu lieu à la même époque. A notre avis, c'est grâce à l'intervention du héros-médiateur et de la mémoire "involontaire" que l'organisation chronologique, caractéristique du roman-mémoires traditionnel, est remplacée par une structure qui se rapproche de l'**achronie**(4).

Dans **La Coscienza di Zeno**, le héros-narrateur écrit ses mémoires sur les conseils de son médecin. Il ne s'agit pas d'une activité spontanée et "involontaire", mais d'un effort pour reconstruire le passé. Pour faciliter son travail, le héros-narrateur adopte un modèle que nous avons déterminé comme étant celui du roman-mémoires conventionnel. Aussi les quatre chapitres centraux (les chapitres les plus étendus du roman) présentent-ils une structure assez conventionnelle. La distance temporelle est accentuée au moyen de l'ordre chronologique de l'action racontée, du décalage entre la vision du héros-narrateur et celle du héros-personnage, et de la distanciation. A plusieurs reprises, le héros-narrateur dépeint le héros-personnage comme un menteur. Il décrit les actions et le comportement du héros-personnage sur le mode de la distanciation implicite. Comme il arrive souvent dans le roman-mémoires traditionnel, le discours du héros-personnage fait également l'objet de la distanciation. On rencontre des exemples du dialogisme "passif".

La structure conventionnelle des quatre chapitres centraux contraste avec les structures du "Preambolo", du chapitre "Il fumo" et du dernier chapitre "Psico-analisi". Dans les quatre chapitres centraux, l'activité de la mémoire semble absorbée ou recouverte par l'activité narrative qui, à son tour, semble instantanée. Dans les chapitres "Preambolo" et "Il fumo", nous rencontrons, au contraire, un narrateur qui fait des efforts pour se souvenir de son passé et qui, après diverses tentatives manquées, y réussit. Dans le chapitre "Il fumo" et, en partie aussi dans le chapitre suivant ("La morte di mio padre"), c'est encore, à un certain degré, l'activité de la mémoire qui détermine l'organisation de l'action. A partir du quatrième chapitre, cette activité se déplace de plus en plus vers l'arrière-plan du texte. Comme dans le roman-mémoires traditionnel, c'est de nouveau la logique des événements qui détermine l'ordre de l'action narrée.

Dans le dernier chapitre, la structure conventionnelle du roman-mémoires est remplacée par celle du journal intime. La distance entre le niveau de la narration et celui du narré se réduit à une distance brève. Le passé révolu du roman-mémoires fait place au passé récent et au présent du journal intime, la narration ultérieure fait place à la narration simultanée et la vision "par derrière" à une vision qui se rapproche de la vision "avec". Le héros-narrateur ne se trouve plus à la fin de l'action narrée, mais au centre des situations à raconter. De la position "immobile" il passe à la position "mobile". Le héros-narrateur perd donc son statut d'instance de signification supérieure. Sa vision prend de plus en plus une valeur relative, provisoire et hypothétique.

La transition de la structure du roman-mémoires à celle du journal intime, entraîne des conséquences pour ce qui est du rapport existant entre les niveaux narratifs. Dans le roman-mémoires traditionnel, on observe une frontière assez nette entre les niveaux intra- et extradiégétiques. Dans *La Coscienza di Zeno*, cette frontière devient fluctuante. La narration des mémoires (y inclus les chapitres "Preambolo" et "Il fumo") figure au niveau extradiégétique. Dès le commencement du journal intime, où elle est discutée comme une activité qui appartient désormais au passé, la narration des mémoires se déplace du niveau extradiégétique vers le niveau intradiégétique. Tout comme dans *La Recherche*, on observe ici une réduction de l'extradiégèse au profit de l'intradiégèse.

Comme nous l'avons indiqué dans III.2. les nombreux roman-mémoires/journaux intimes et journaux intimes/romans-mémoires du

modernisme rompent avec la structure du roman-mémoires traditionnel. Cette combinaison de deux genres a pour but de garantir la vraisemblance de l'action racontée. Dans les romans appartenant à la première catégorie (*La Porte étroite*, *Le Grand Meaulnes*, *Under Western Eyes*), les lettres et les journaux intimes insérés corrigent et complètent l'image du passé donnée par le héros-narrateur, en même temps qu'ils lui permettent de se rapprocher de son passé. Le passé n'est pas seulement appréhendé à partir d'une situation extérieure à l'action. Il est également appréhendé à partir d'une situation intérieure à l'action narrée elle-même. Considérée comme un désavantage inhérent au genre, la distance est compensée par la proximité de la narration et du narré. Dans les romans appartenant à la deuxième catégorie (*Malte Laurids Brigge* et *La Nausée*), c'est le contraire qui se produit: les mémoires s'enchaînent dans le journal intime. Le passé est raconté à partir d'un présent vécu. L'organisation de l'action du passé est déterminée par les expériences dans le présent. Le rapport entre le présent et le passé est donc surtout de nature thématique. Dans le roman de Rilke, il y a interaction entre le présent et le passé. Pour Malte, l'idéal est de pouvoir assumer le passé à l'intérieur du présent. Dans le roman de Sartre, les souvenirs n'ont plus aucun aspect positif. Celui qui est préoccupé de rédiger ses mémoires, ne fait que se réfugier dans son passé. Lieu de tout changement, le présent doit constituer l'unique préoccupation. Le souvenir ne ramène qu'un passé mort. Dans *La Nausée*, Sartre choisit en conséquence la forme du journal intime au lieu de celle des mémoires. Dans sa critique littéraire, il exprime l'exigence d'une structure narrative où le rôle du narrateur (du héros-narrateur) comme intermédiaire entre le personnage (le héros-personnage) et le lecteur serait aboli(5).

3.2. Le roman-mémoires moderniste et les procédés narratifs du modernisme

Dans le roman-mémoires moderniste, les procédés qui relèvent de la distance narrative et de sa modification (et que nous considérons comme les procédés typologiquement les plus caractéristiques du genre) s'accompagnent de procédés narratifs appartenant au modernisme en général (cf. paragraphe o). Dans ce qui suit, nous chercherons à déterminer le rôle joué par ces procédés dans le roman-mémoires du modernisme et, dans la mesure du possible, à éclairer le rapport qui les unit aux procédés caractéristiques du roman-mémoires.

3.2.1. Le dépassement du monde extérieur

L'orientation vers une réalité qui dépasse les limites de la réalité contingente, joue un rôle principal dans l'oeuvre de Proust. Le héros-personnage ainsi que le héros-médiateur, s'efforcent de pénétrer l'extériorité de l'objet pour en dégager sa qualité intérieure. Cette qualité ne se trouve pas dans les choses elles-mêmes, mais plutôt dans l'effet que ces dernières, à cause des circonstances ou du contexte où elles se trouvent, exercent sur le sujet qui les contemple. Pour le héros-médiateur, la qualité intérieure de la madeleine est constituée par le monde de Combray, celle des aubépines sur l'autel de Saint-Hilaire par le murmure des insectes autour d'une "haie agreste" et celle de la pierre et de la lumière dans l'église par le mouvement de l'eau. C'est dans l'intention d' "intellectualiser" ces qualités que le héros-narrateur "produit" ses nombreuses métaphores(6). Comme l'a démontré Gérard Genette, la métaphore dans *La Recherche* repose sur un fondement métonymique: l'objet n'est donc pas isolé de son contexte; son sens profond ne peut être indiqué qu'au moyen des termes des qualités du contexte. Nous sommes d'avis que la métaphore à fondement métonymique fournit des indications sur la situation narrative, autrement dit, qu'on peut relier la métaphorisation dans *La Recherche* à l'insertion du niveau intermédiaire et à l'intervention de la part de la mémoire "involontaire". Nous considérons la métaphorisation dans *La Recherche* d'une part comme l'indice d'un essai de rapprochement de l'action vécue, et d'autre part comme l'indice d'une certaine distance. Dans le premier cas, le héros-narrateur reproduit le monde de Combray tel que vu par le héros-personnage: l'assimilation métaphorique s'opère ici entre des objets immédiatement contigus. Dans le deuxième cas, le monde de Combray est décrit tel que le revoit le héros-médiateur. Grâce à sa connaissance de tout un contexte (le monde de Combray dans sa totalité), le héros-médiateur est à même d'établir des synthèses entre des objets ou des espaces non immédiatement contigus(7).

3.2.2. L'introspection

La concentration de la narration autour d'une action qui se déroule, non dans le monde extérieur, mais dans le monde intérieur de la conscience humaine, peut être conçue comme une des caractéristiques les plus importantes d'*À la recherche du temps perdu* ainsi que de *La Coscienza di Zeno*. Dans *La Recherche*, l'acte intérieur est d'abord constitué par la mémoration. La position

centrale de cette dernière est soulignée par la thématization: l'activité de la mémoire est traitée comme une action autonome ayant ses propres péripéties et ses propres phases de progrès et de déclin. L'activité de la mémoire est décrite comme un processus compliqué qui se déroule dans les zones les plus profondes de la conscience. En dehors de l'activité de la mémoire, les actions intérieures sont constituées aussi par les expériences au niveau du narré. Ainsi la réaction de l'enfant devant les objets est décrite comme une "recherche" à l'intérieur de la conscience, une activité de la "mémoire": "je m'attachais à me rappeler exactement la ligne du toit, la nuance de la pierre, qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle" (I, p. 214). L'action principale n'est pas celle qui se déroule dans la vie extérieure, dans la petite société de Combray, mais celle qui se déroule dans la conscience du héros. Les moments les plus précieux de Marcel ne sont pas les moments où passe la garnison, ou ceux des heures de visite, mais les moments de contemplation dans le jardin: "Enfin en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans ma conscience, et avant d'arriver jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite (...)" (I, p. 108).

Dans *La Coscienza di Zeno* également, l'action principale se déroule dans l'espace intérieur de la conscience. L'activité de la mémoire joue un rôle principal dans les premiers chapitres ("Preambolo" et "Il fumo"). Dans le dernier chapitre ("Psicoanalisi") elle est thématisée. Un des sujets principaux du dernier chapitre est l'activité mémorative: celle du narrateur qui écrit ses mémoires aussi bien que celle du héros qui cherche à évoquer son passé à travers la cure psychanalytique. Même au niveau du narré (le niveau où se déroule l'action entre 1890 et 1897), c'est la vie intérieure de Zeno qui prévaut sur la vie extérieure. Les faits de sa vie à Trieste, ses études universitaires, la mort de son père, ses fiançailles, son mariage et sa collaboration hasardeuse avec Guido semblent n'avoir aucune conséquence véritable pour Zeno. Entre les faits de la vie extérieure et la "conscience" de Zeno il y a peu de points de contact. C'est là justement un des symptômes de sa maladie(8). L'absence de contact entre la vie intérieure et la vie extérieure fait que Zeno, à plusieurs reprises, se retrouve dans des situations les plus imprévues et les plus absurdes (les fiançailles, les funérailles), que ses répliques et ses "récits" ne

sont que des mensonges et que son propre comportement est souvent mal interprété par les autres (par son père, son beau-père et par Ada). Le texte lui-même fournit une image de cet écart entre la vie imaginaire et la vie réelle de Zeno: la maison commerciale où Zeno et Guido s'occupent d'affaires qui ne mènent à rien, et où ils établissent des rapports avec des maisons commerciales qui n'existent plus.

Le déplacement de l'accent de la vie extérieure vers la vie intérieure est particulièrement favorisé par le journal intime. Dans le roman-mémoires, la subjectivité du héros-personnage est, en général, médiatisée par la subjectivité du héros-narrateur. Le résultat est, que la subjectivité du héros-personnage est vue du dehors et à distance. Dans le journal intime au contraire, les deux subjectivités se rapprochent jusqu'à se rencontrer dans un seul sujet. Le rapport sujet/objet, caractéristique du roman-mémoires traditionnel et souvent remplacé par le rapport sujet/sujet dans le roman-mémoires moderniste, fait place dans le journal intime à un sujet unique dont le seul objet est le monde extérieur.

3.2.3. Focalisation et narration

Dans le roman moderniste, les activités de focalisation et de narration se déplacent généralement de l'extradiégèse vers l'intradiégèse. Ceci signifie une réduction graduelle de l'activité du narrateur et par conséquent, l'émancipation des activités du personnage. Dans le roman-mémoires, ce processus s'actualise de façon moins radicale. L'activité narrative se situe en principe au niveau extradiégétique, alors que l'activité de focalisation se déplace de l'extradiégèse vers l'intradiégèse. Dans **A la recherche du temps perdu**, le héros-narrateur, instance narrative extradiégétique, raconte ce que focalisent le héros-personnage et le héros-médiateur, instances narratives intradiégétiques. Dans les commentaires du narrateur dans **La Recherche**, le héros-narrateur raconte (exprime) ce qu'il focalise lui-même. Nous avons cependant constaté que cette double focalisation (focalisation intradiégétique et focalisation extradiégétique) ne donne presque jamais lieu au décalage des visions: en général, le héros-narrateur ne révèle pas son "savoir" supérieur. De plus, ses commentaires trouvent leur origine dans les pensées de l'enfant. La vision du héros-narrateur complète donc celle du héros-personnage. Dans **La Recherche** se réalise donc, à côté de la cinquième relation de notre schéma (voir Préambule, paragraphe 3), une combinaison de la

première avec la sixième relation.

Dans *La Coscienza di Zeno*, le "cadre" extradiégétique (focalisation et narration extradiégétiques) est en partie conservé. C'est surtout le cas des quatre chapitres centraux. Dans de nombreux passages, se réalise la deuxième relation de notre schéma (voir Préambule, paragraphe 3), relation prédominante dans le roman-mémoires traditionnel. Dès le commencement du journal intime de Zeno, la narration des mémoires, jusque là activité extradiégétique, se déplace vers le niveau intradiégétique. Dans *La Coscienza di Zeno*, se produit ainsi une expansion de l'intradiégèse au détriment de l'extradiégèse.

Dans le journal de Zeno, les frontières qui séparent l'intradiégèse de l'extradiégèse deviennent fluctuantes. Les deux niveaux tendent à se recouvrir; c'est là surtout le cas dans les passages où le héros-narrateur au lieu de relater les faits de son passé récent, raconte ceux de son présent ("Cammino per le vie della nostra misera città (...)") (p. 466)): le narrateur raconte les événements au moment même où il y participe en tant que personnage. Dans les journaux intimes de Rilke et de Sartre, ce processus s'accomplit. Les passages où le héros-narrateur raconte les faits de son présent immédiat remplacent les passages où l'action racontée se déroule dans le passé récent. Le roman à la première personne réalise ainsi la sixième relation de notre schéma (voir Préambule, paragraphe 3), relation caractéristique de la narration "personnelle"(9) .

Dans le roman-mémoires moderniste, l'incertitude et la nature provisoire de tout savoir humain affecte l'instance narrative extradiégétique. Le héros-narrateur perd son autorité traditionnelle. Il ne figure plus comme la dernière instance de signification, son "savoir" est hypothétique et provisoire. Avec les doutes exprimés à la fin du *Temps retrouvé* quant à la réalisation du projet littéraire, le roman de Proust fournit une indication de cette modification. Dans *La Coscienza di Zeno*, la valeur provisoire de la vision du héros-narrateur est une des caractéristiques les plus importantes. Le narrateur ne réussira jamais à raconter la "vérité" de son passé. Tout jugement est toujours susceptible de révision et de correction.

C'est en raison de la réduction de la position supérieure du héros-narrateur, que le dialogisme du sous-groupe "passif" se transforme en dialogisme "actif". Le héros-narrateur ne parodie plus le discours du héros-personnage. Sa vision n'est plus supérieure mais équivalente à celle d'un personnage quelconque. Il

cherche à défendre ses opinions contre le discours éventuel des autres. Ce changement est illustré par *La Coscienza di Zeno*. Dans les quatre chapitres centraux, la distanciation fournie par le contexte est souvent complétée par la dialogisation parodique. Dans le passage suivant, le contexte et la pensée sont dominés par le même ton railleur: "(...) avevo accettato di fidanzarmi ad Augusta per essere sicuro di dormire bene quella notte. Come avrei potuto dormire se avessi ammazzato Guido" (p. 171). Dans le dernier chapitre, le héros- narrateur, cherche à défendre son choix contre les attaques éventuelles du docteur S: "Come si può abbandonare un presente simile per andare alla ricerca di cose di nessuna importanza?" (p. 466) et "Non si trattava di ottenere col ricordo in pieno inverno le rose del Maggio?" (p. 445). Le dialogisme du sous-type "actif" est particulièrement caractéristique du journal intime. Dans *La Nausée*, la confrontation entre le héros et les autres (les hommes d'expérience) se reflète au niveau discursif où la polémique cachée ("Nous nous considérons en silence pendant quelques secondes; il me toise en faisant le myope, il me classe. Dans la catégorie des toqués? Dans celle des voyous? C'est tout de même lui qui détourne la tête: un petit dégonflage devant un type seul, sans importance sociale, ça ne vaut pas la peine d'en parler, ça s'oublie tout de suite (...)") (p. 99)) alterne avec la polémique ouverte ("Comme je voudrais lui dire qu'on le trompe, qu'il fait le jeu des importants. Des professionnels de l'expérience? Ils ont traîné leur vie dans l'engourdissement et le demi-sommeil (...) Ils voudraient nous faire croire que leur passé n'est pas perdu, que leurs souvenirs se sont condensés, moelleusement convertis en Sagesse. Commode passé. Passé de poche, petit livre doré plein de belles maximes" (pp. 100-101)).

3.2.4. La structure temporelle

Dans le roman moderniste, l'ordre de l'histoire est souvent renversé par l'activité mentale des personnages. La chronologie des faits extérieurs (chronologie souvent très vague et peu explicite) est constamment bouleversée par les inspirations soudaines des personnages. Il s'agit là d'une structure qui dépend du rôle que joue le personnage en tant que "center of consciousness" ou instance de focalisation et d'énonciation intradiégétique. Une structure analogue se manifeste dans le roman-mémoires lorsque l'activité de la mémoire y joue un rôle central. C'est là le cas dans *A la recherche du temps perdu*, où le récit commence par

des événements (les nuits d'insomnie et l'épisode de la madeleine) qui se situent vers la fin de l'histoire(10).

En ce qui concerne l'ordre des "blocs" d'action principaux, la structure temporelle du niveau du narré obéit à la tradition: l'action progresse depuis les années d'enfance jusqu'à la vieillesse du héros. A l'intérieur des "blocs" d'action, cette chronologie générale est renversée. L'activité mémorative du héros-médiateur, activité comparable à l'imagination associative du "center of consciousness" dans le roman "personnel", entraîne une organisation des faits qui transgresse les contraintes temporelles. L'activité du héros-médiateur n'est cependant pas complètement libre. Ses associations jouent à l'intérieur d'espaces bien déterminés. Les événements racontés sont groupés selon leur place dans les divers espaces de Combray. L'organisation des faits est donc déterminée par une certaine logique qui n'est pas celle de la chronologie, mais celle de l'espace et du rapport entre les divers espaces. Le principe d'organisation en question est donc doublement métonymique: d'une part c'est la synecdoque (les événements racontés représentent un espace déterminé), d'autre part c'est le rapport entre des espaces contigus qui domine la narration. Le principe d'organisation associative (ou métaphorique) ne caractérise que le rapport entre l'épisode de la madeleine et les dimanches matins dans la chambre de la tante Léonie(11).

Dans *La Coscienza di Zeno*, la structure temporelle dévie par rapport à la structure du roman "personnel". Dans les quatre chapitres centraux c'est la chronologie qui prédomine: l'ordre du récit correspond "grosso modo" à l'ordre de l'histoire: dans la vie de Zeno, la mort du père est suivie des fiançailles, du mariage, des relations avec la femme et la maîtresse, de la collaboration commerciale avec Guido et enfin de la mort de ce dernier. Les titres des quatre chapitres centraux ainsi que celui sur "Il fumo" suggèrent que l'action est organisée au moyen d'un principe thématique, donc métaphorique: dans le chapitre sur "Il fumo" se groupent tous les épisodes qui illustrent la propension de Zeno à fumer; dans le chapitre sur "La morte di mio padre" se groupent tous les épisodes qui illustrent la maladie et la mort du père. C'est cependant le principe métonymique qui prédomine. Dans chacun des chapitres, les épisodes sont organisés selon leur position dans le temps: l'organisation métaphorique est donc secondaire par rapport à l'organisation métonymique. Tout bien considéré, le rapport entre les titres et les faits racontés, relève d'ailleurs plus de la synecdoque que de l'organisation métaphorique: chaque titre

représente un détail de l'ensemble thématique du chapitre. Le champ thématique de chaque chapitre est comblé de façon systématique plutôt qu'au moyen d'associations libres(12).

Le journal intime (celui de Zeno ainsi que ceux de Malte et de Roquentin) présente une structure temporelle qui correspond à la structure du roman "personnel". A partir d'une situation présente le héros-narrateur raconte les faits de son présent immédiat, ceux de son passé récent et, quelquefois aussi, ceux d'un passé plus lointain. C'est ainsi que, dans *La Coscienza di Zeno*, dans *Malte Laurids Brigge* et dans *La Nausée*, les "mémoires" sont enchâssées dans le journal intime. Comme dans le roman "personnel", on observe des glissements fréquents et soudains d'un niveau à l'autre. Le niveau du présent s'entrelace avec celui du passé récent et parfois avec celui du passé lointain. Le passage d'un niveau à l'autre s'effectue à partir d'une analogie thématique. Confronté avec la mort de l'homme moderne ("Jetzt wird in 559 Betten gestorben. Natürlich fabrikmässig" (p.12)), Malte se souvient de la mort "individuelle" de son grand-père: "Meinem Grossvater noch, dem alten Kammerherrn Brigge, sah man es an, dass er einen Tod in sich trug (...)" (p. 14). Dans la salle d'attente du médecin parisien, le héros sourdement angoissé se souvient de ses angoisses d'enfant: "Und da, als es drüben so warm und schwammig lallte: da zum erstenmal seit vielen, vielen Jahren war es wieder da. Das, was mir das erste, tiefe Entsetzen eingejagt hatte, wenn ich als Kind in Fieber lag: das Grosse" (p. 69). Le principe d'organisation est métaphorique: les localités énumérées ("Hospitäler (...) Maison d'Accouchement (...), Hôpital militaire (...), Asyle de nuit (...)", (pp. 7-8)) appartiennent toutes au même paradigme.

3.2.5. L'auto-réflexion

Dans le roman-mémoires du modernisme on rencontre une variante spécifique de l'auto-réflexion. Caractéristiques du roman moderniste en général, les commentaires méta-narratifs sont ici complétés par les commentaires sur l'activité de la mémoire. Eclipsée par l'activité narrative dans le roman-mémoires traditionnel, l'activité mémorative se range maintenant parmi les sujets du roman. La thématisation de l'activité de la mémoire est une des caractéristiques les plus importantes de *La Recherche*. Les réflexions sur l'activité de la mémoire ainsi que la narration simple de l'acte mémoratif représentent peut-être le sujet principal du roman. L'activité de la mémoire constitue une action autonome qui relie le

sentiment malheureux du "temps perdu" à la découverte heureuse de la mémoire "involontaire". La thématique de la mémoire est illustrée par la lente transformation des "impressions" en "réminiscences" et par les émotions évoquées par la musique de Vinteuil.

Dans *La Coscienza di Zeno*, les réflexions sur l'activité de la mémoire sont plus limitées. Elles se concentrent dans les premiers chapitres ("Preambolo" et "Il fumo") et dans le "journal intime". Elles sont accompagnées par le commentaire méta-narratif et par les réflexions sur l'insuffisance de la langue que le narrateur est contraint à utiliser(13).

La manifestation la plus conséquente de l'auto-réflexion narrative se trouve dans la structure circulaire de *La Recherche du temps perdu* ainsi que dans celle de *La Nausée*: chacun à sa façon, les deux romans traitent de leur propre réalisation. Dans *La Recherche*, la découverte de la mémoire "involontaire" ainsi que la formulation du projet littéraire constituent la première condition de la narration. Au moment où le texte est conclu, il est aussi prêt à recommencer. Dans *La Nausée*, le héros formule à la dernière page le projet d'écrire un livre ("Un livre, un roman. Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient: 'C'est Antoine Roquentin qui l'a écrit, c'était un type roux qui traînait dans les cafés' " (p. 247)). Ce livre que Roquentin va écrire n'est rien d'autre que le journal qu'il vient d'achever.

Dans le roman-mémoires du modernisme, le procédé d'auto-réflexion est également représenté par les mises en abyme du narré et de la narration. Dans *La Recherche*, la mise en abyme de la narration est représentée par la description de l'art d'Elstir. La technique utilisée dans la peinture d'Elstir refléchit la métaphorisation caractéristique des descriptions dans *La Recherche* (la métaphore à fondement métonymique):

"Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. (...) C'est par exemple à une métaphore de ce genre - dans un tableau représentant le port de Carquethuit, tableau qu'il avait terminé depuis peu de jours et que je regardai longuement - qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer" (II, pp. 492-493)(14).

Dans les expériences de Swann et de Marcel devant la petite phrase de Vinteuil, on rencontre une mise en abyme d'un genre particulier. Cette série d'expériences fournit un commentaire indirect sur la lente découverte des "réminiscences" et sur la supériorité artistique de Marcel par rapport à Swann. La mise en abyme la plus étendue est représentée par "Un Amour de Swann", roman dans le roman dans lequel se réfléchit, entre autres, l'histoire d'amour de Marcel et Albertine(15). Inséré dans la première partie de *La Recherche* (dans *Du Côté de chez Swann*), "Un Amour de Swann" constitue une mise en abyme prospective(16). C'est là le cas aussi du petit essai en prose écrit par Marcel après l'expérience heureuse des trois clochers de Martinville et de Vieuxvicq et de la longue description de l'architecture de Saint-Hilaire dans "Combray" (17).

Dans *La Coscienza di Zeno*, la mise en abyme est peu représentée. La thématique du temps (réversible et irréversible) et celle de la dichotomie maladie/santé, sont représentées par la manière dont Zeno et Guido jouent du violon. Il s'agit d'une mise en abyme de type particulier: elle est, comme l'expérience de la petite phrase de Vinteuil, constituée par une action secondaire à laquelle participe également le héros. On pourrait concevoir l'action du chapitre sur la "maison commerciale" comme une mise en abyme du même type: les situations décrites ici fournissent un commentaire indirect sur le rapport entre Zeno et la vie sociale.

Dans nos exemples de roman-mémoires/journal intime, la mise en abyme est assez fréquente. Dans *Le Grand Meaulnes* et *La Porte étroite*, les fragments littéraires cités réfléchissent des aspects de l'action principale. On pense ici par exemple au rapport entre le "Chant d'Automne" de Baudelaire cité dans *La Porte étroite*, et la récurrence de l'automne (saison symbolique) dans l'histoire d'Alissa et de Jérôme. Dans *Malte Laurids Brigge*, la mise en abyme est d'une importance extraordinaire. Nombre de mises en abyme artistiques ou historiques se relient aux aspects thématiques du roman(18). La mise en abyme la plus complète est constituée par l'histoire de l'Enfant Prodigue. Rétrospectivement(19), elle réfléchit une partie de l'histoire de Malte: Tout comme Malte, l'Enfant Prodigue abandonne sa maison, l'amour des siens, le passé ("Nein, er wird fortgehen" (p. 266)). Comme Malte, le personnage biblique recherche le "changement" ("In diesen Jahren gingen in ihm die grossen Veränderungen vor" (p. 270)), la solitude et la rupture avec le passé. L'histoire de l'Enfant Prodigue dépasse pourtant aussi celle de Malte: l'évocation du passé ne sert plus comme remède

contre l'angoisse. Il faut revivre le passé dans le présent: "Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte" (p. 271)(20).

3.3. Le roman-mémoires du modernisme: entre tradition et renouvellement

Le roman-mémoires du modernisme utilise donc de nombreux procédés également caractéristiques du roman "personnel". A plusieurs égards, le "code" narratif du roman-mémoires correspond au "code" narratif général du modernisme. Par rapport à la tradition du genre, le roman-mémoires moderniste manifeste, en même temps, une certaine continuité. La réaction du roman-mémoires moderniste contre le roman-mémoires traditionnel est moins radicale que celle du roman "personnel" contre la tradition narrative du réalisme. Par comparaison au roman moderniste "personnel", le développement du "roman-mémoires" manifeste un certain retard: le roman-mémoires se rapproche du système narratif "personnel", tout en conservant les procédés caractéristiques du système "auctorial"(21). Nous sommes d'avis que cette situation peut s'expliquer, en partie, par le fait que le système du roman-mémoires traditionnel repose sur un "code" narratif relativement stable(22). Les composantes les plus importantes de ce "code" sont sans doute les conventions de la distance temporelle et de la distance morale. Des deux conventions c'est évidemment la première qui est le plus étroitement liée aux prémisses du genre. L'autre convention peut dériver de la première (la distance temporelle peut entraîner la distanciation), mais elle peut aussi (comme dans les romans de Dickens) trouver son origine dans certaines tendances moralistes de l'auteur ou de son temps. Dans le roman-mémoires moderniste, ces deux conventions subissent diverses modifications, mais elles ne disparaissent pas. Elles engendrent une série de procédés narratifs particuliers, par lesquels le roman-mémoires moderniste se distingue du roman "personnel" et se relie à la tradition. Nous pensons surtout aux procédés qui affectent la position des instances narratives. Ainsi, dans *A la recherche du temps perdu* tout comme dans *La Coscienza di Zeno*, c'est la narration ultérieure et instantanée qui prédomine. A la différence du roman-mémoires traditionnel, elle ne s'accompagne pas du décalage des visions ni de la distanciation discursive. Dans le roman-mémoires moderniste, nous avons constaté une certaine réduction des activités extradiégétiques au profit des activités intradiégétiques. En outre, nous avons constaté que dans

de nombreux passages, les activités de focalisation et de narration figurent encore au niveau extradiégétique. C'est là le cas dans les commentaires du narrateur dans *La Recherche* et dans la plus grande partie des chapitres centraux de *La Coscienza di Zeno*. Dans beaucoup d'autres passages, surtout dans *La Recherche*, les deux activités sont partagées par l'instance intradiégétique (l'activité de focalisation) et par l'instance extradiégétique (l'activité de narration). Le roman-mémoires réalise donc surtout la première, la deuxième (*La Coscienza*) et la cinquième relation de notre schéma, alors que le roman "personnel" en réalise surtout la cinquième et la sixième relation.

La convention de la distance temporelle implique divers procédés relatifs à l'organisation de l'action à raconter. Dans une certaine mesure, le roman-mémoires du modernisme conserve le principe d'organisation chronologique. Ce dernier principe est, il est vrai, entravé par le principe thématique et le principe spatial, relevant l'un de la synecdoque (Svevo) et l'autre de toutes les formes spécifiques de la métonymie (Proust). Ces principes d'organisation indiquent une certaine distance entre le narré et la narration. Dans le cas de Svevo, le héros-narrateur se trouve à une telle distance qu'il peut regrouper les événements dispersés dans un laps de temps parfois étendu. Dans l'oeuvre de Proust, la distance temporelle entre l'action narrée et la position du héros-médiateur, permet à ce dernier de survoler en imagination tous les espaces de Combray.

Dans le roman moderniste, on peut observer une tendance générale à l'unification des instances et des niveaux narratifs. Le focalisateur intradiégétique l'emporte de plus en plus sur le focalisateur extradiégétique, l' "énonciateur" intradiégétique sur le narrateur extradiégétique. Dans le même temps on assiste à l'enrichissement des passages hypodiégétiques: le personnage (l'instance intradiégétique) raconte directement (c'est-à-dire sans intervention de la part du narrateur extradiégétique) sa propre histoire. Cette tendance est accompagnée par la réduction et par la disparition de toute distance et de toute distanciation. Au moment où le narrateur extradiégétique s'éclipse, la distance n'est plus possible. Dans le roman-mémoires, une telle unification est contrecarrée par les prémisses du genre lui-même: le genre pré-suppose un narrateur qui raconte sa vie passée. Le rapport entre le héros-narrateur et son "moi" antérieur, le héros-personnage, peut être saisi en termes de relation sujet/objet, quelquefois aussi en termes de relation sujet/sujet. Dans le cas de la combinaison du

roman-mémoires avec le journal intime les instances narratives semblent s'unifier. Dans le journal intime, le héros, à la fois narrateur et personnage, se situe au centre de sa propre action. C'est le cas de certains passages de *La Nausée*: le héros semble à la fois voir et écrire: "Je regarde, à mes pieds, les scintillements gris de Bouville (...) Ces petits bonshommes noirs que je distingue dans la rue Boulibet, dans une heure je serai l'un d'eux (...) Comme je me sens loin d'eux, du haut de cette colline. Il me semble que j'appartiens à une autre espèce" (p. 220). Par la réduction des niveaux narratifs à un seul présent et par la réduction des instances narratives à un seul sujet, *La Nausée* réagit contre le roman-mémoires du modernisme, anticipant (tout comme la critique littéraire existentialiste) l'une des tendances prédominantes du Nouveau Roman.

IV

L'EVOLUTION DU ROMAN-MEMOIRES DEPUIS LE MODERNISME

(De l'existentialisme au Nouveau Roman)

L'EVOLUTION DU ROMAN-MEMOIRES DEPUIS LE MODERNISME

(De l'existentialisme au Nouveau Roman)

O. INTRODUCTION

O.1. Le problème de la continuité/discontinuité

Pour définir le rapport entre le modernisme et le réalisme, il est d'usage de recourir aux notions de réaction et de révolution littéraire(1). La relation entre le modernisme et la période postérieure à 1940 offre une image plus diffuse et plus complexe. Entre 1930 et 1940 naissent des tendances antimodernistes, caractérisées surtout par des tentatives d'un renouvellement de la tradition réaliste(2). Des écrivains socialement et politiquement engagés réagissent contre "l'ésotérisme" et le "subjectivisme" des romans modernistes(3). Au cours de cette même période, la tradition moderniste ne cesse pourtant de se développer. Dans les oeuvres de Beckett, Borges et Nabokov, l'application conséquente des procédés caractéristiques du modernisme semblent annoncer des courants "néo-" ou "post-modernistes"(4). Un troisième courant dont il faut tenir compte et qui fera l'objet de l'analyse suivante, est constitué par le roman et par la critique littéraire depuis les existentialistes jusqu'aux Nouveaux Romanciers. Tout en réagissant contre le modernisme, et partiellement inspirés par l'anti-modernisme, l'art narratif et la poétique des existentialistes préparent certains procédés caractéristiques du Nouveau Roman. Grâce aux contributions critiques des romanciers existentialistes, le Nouveau Roman (représentant français du "post-modernisme"(5)), s'inscrit non seulement dans le contexte de la **continuité**, mais aussi dans celui de la **discontinuité**.

0.1.1. Le problème complexe des rapports de continuité et de discontinuité entre le modernisme et les périodes littéraires suivantes peut être en partie éclairé si l'on considère quelques-unes des contributions à la critique littéraire des années 40 à 60. Nous nous limiterons à la critique française depuis Sartre jusqu'à Roland Barthes, Natalie Sarraute, Robbe - Grillet et Michel Butor.

Défenseur d'un réalisme subjectif et plus direct que celui des réalistes traditionnels, Sartre se pose comme héritier des modernistes: "Ainsi avons-nous appris de Joyce à rechercher une deuxième espèce de réalisme: le réalisme brut de la subjectivité sans médiation et sans distance"(6); par certains côtés il annonce aussi certaines idées des Nouveaux Romanciers. Dans la défense de son oeuvre narrative, Robbe-Grillet se réfère à une conception du réalisme qui diffère radicalement de la conception du réalisme traditionnel. Le "réalisme nouveau" de Robbe-Grillet se rapproche du réalisme de la subjectivité de Sartre: "(...) j'essaie de situer moi-même mes arguments sur le plan réaliste et je parle de l'existence subjective de cet hôtel, ou de la vérité psychologique directe (donc non conforme à l'analyse) de ce mari inquiet, fasciné par le comportement suspect (ou trop naturel) de sa femme"(7). Les conceptions de Sartre et de Robbe-Grillet relatives au réalisme, présentent donc certaines analogies avec celles des modernistes, ce dont témoigne le passage suivant où Robbe-Grillet retrouve des accents proustiens: "Il ne sert pas à exposer, à traduire des choses existant avant lui, en dehors lui. Il n'exprime pas, il recherche. Et ce qu'il recherche, c'est lui-même"(8). A l'exemple de certaines conceptions modernistes, Robbe-Grillet considère l'oeuvre du romancier comme une construction de mondes nouveaux: "C'était déjà la vieille ambition de Flaubert: bâtir quelque chose à partir de rien, qui tienne debout tout seul sans avoir à s'appuyer sur quoi que se soit d'extérieur à l'oeuvre; c'est aujourd'hui l'ambition de tout le roman"(9).

Il existe pourtant des différences profondes entre le "réalisme" subjectif du modernisme et celui des périodes suivantes. Au rapport de continuité, ébauché ci-dessus, s'ajoute un rapport de discontinuité. A la subjectivité caractéristique du modernisme, la poétique de Sartre ainsi que celle de Robbe-Grillet substituent un nouvel intérêt pour l'objet et pour le monde extérieur. Il s'opère ainsi, en partie sous l'influence de la phénoménologie, un déplacement de l'accent du sujet vers la relation intentionnelle entre le sujet et l'objet. Ainsi, dans sa critique du roman moderniste, Sartre déplore-t-il que la conscience du personnage

soit vidée de son objet. Dans *Sartoris* de Faulkner, la conscience n'entretient plus de rapport avec le monde extérieur. Il n'y a plus que des "consciences dénouées qui glissent vers le sommeil"(10). Dans *The Sound and the Fury*, les personnages sont repliés sur eux-mêmes, sur leur passé(11). Dans son essai sur Dos Passos, Sartre concentre sa critique autour des glissements fréquents entre le monde intérieur et le monde extérieur. C'est à cause de ces glissements que le lecteur, ne "vivant!" qu'un moment "avec" la conscience du personnage, ne réussit pas à saisir le rapport de ce dernier avec le monde et ses objets(12). Dans son exposé sur "La situation de l'écrivain en 1947", Sartre exige la primauté de l'événement sur la subjectivité. C'est justement à cause de la supériorité de l'événement par rapport à la subjectivité, à cause de sa "pluridimensionnalité", que Sartre, au lieu d'une subjectivité unique et "privilegiée", préfère le réalisme de plusieurs "subjectivités-points-de-vue"(13). C'est dans sa critique de Proust, que Sartre définit le plus clairement sa révolte contre la subjectivité du modernisme. Dans l'essai "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité"(14), Sartre oppose à la subjectivité pure, à la "vie intérieure" de Proust, le concept d'intentionnalité de Husserl: la conscience est toujours conscience de quelque chose. Selon Sartre, c'est Husserl qui a restitué à l'homme le monde et "le charme des choses", et qui l'a "délivré" de Proust et de la "vie intérieure"(15). La subjectivité pure est donc, tout comme l'objectivité pure, une impossibilité. Le sujet, la conscience, n'existe que par son rapport avec l'objet, et ce dernier n'existe que par la façon dont il est perçu par le sujet. Ce qui permet à Sartre d'affirmer que "l'objectivité absolue" n'est que l'équivalent de "l'absolue subjectivité"(16). Poursuivant cette idée Robbe-Grillet, dans son essai "Du réalisme à la réalité" (1955 et 1963) soutient que le Nouveau Roman détruira l'opposition théorique entre l'objectivité et la subjectivité(17).

Dans les écrits théoriques de Robbe-Grillet, on peut noter une certaine oscillation entre deux conceptions différentes du "réalisme nouveau". Dans l'essai "Une voie pour le roman futur" (1956), c'est la conception "chosiste"(18) (conception en partie d'inspiration existentialiste(19)) qui prédomine: "(...) les choses sont là. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparence"(20). C'est la tâche du romancier de rendre ces objets dans leur réalité pure. Selon Robbe-Grillet, le Nouveau Romancier dégagera les objets de leurs essences secrètes et mystérieuses, les réduisant à leur surface phénoménologique(21). L'oeuvre des

romanciers modernistes (celle de Gide par exemple (22)) est caractérisée par "les mythes de la 'profondeur' ", alors que les romans existentialistes (*La Nausée* et *L'Etranger*) marquent une étape vers la victoire sur la conception "essentialiste" du monde(23). Par certains côtés cependant, le roman existentialiste reflète encore une tendance anthropomorphique. Ce dont témoigne, dans *L'Etranger* surtout mais aussi dans *La Nausée*, l'utilisation généreuse de métaphores "classiques"(24).

Dans la défense de Robbe-Grillet contre les accusations de "déshumanisation", l'accent se déplace de l'objet vers la relation entre sujet et objet. Le réalisme de Robbe-Grillet prend ici la forme d'un réalisme subjectif: les objets décrits par le romancier sont les objets perçus ou imaginés par le personnage. C'est là la vraie objectivité. Bien qu'il ne soit que surface sans essence intérieure, dans son rapport avec le sujet l'objet fonctionne comme "support" des passions ou du regard(25). Ainsi les objets perçus, imaginés ou remémorés, peuvent-ils être considérés comme des "corrélatifs objectifs" ou comme des "corrélatifs extérieurs de la vie affective" pour reprendre l'expression de Bruce Morrisette(26). La théorie du réalisme subjectif a été fréquemment commentée par Robbe - Grillet lui-même dans les essais écrits vers 1960. Dans "Nouveau Roman, homme nouveau" (1961), le rapport intentionnel entre le sujet et l'objet est expliqué de la manière suivante: "Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires"(27). Dans "Temps et description" (1963), l'objet décrit est à la fois identifié avec le monde extérieur et le monde intérieur: "C'est la matière elle-même qui est à la fois présente et rêvée, étrangère à l'homme et sans cesse en train de s'inventer dans l'esprit de l'homme"(28).

A mesure que Robbe-Grillet, comme avant lui Sartre, déplace l'accent de la conscience subjective et isolée vers le rapport entre la conscience et le monde des objets, on peut définir la relation entre le modernisme et les périodes suivantes comme relation de discontinuité. Il y a opposition radicale quant à la conception du sujet du roman chez Virginia Woolf par exemple ("a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end"(29)) et chez Sartre ("si, par impossible, vous entriez "dans" une conscience, vous seriez saisi par un tourbillon et rejeté au-dehors, près de l'arbre, en

pleine poussière"(30)) ou chez Robbe-Grillet ("Autour de nous, défilant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses **sont là**"(31)). La conscience ne s'oriente donc plus vers ses propres mystères intérieurs, mais vers ce qui lui est extérieur. Il s'agit là d'une prise de position qui, par certains aspects, se rapproche de celle de Nathalie Sarraute dans sa critique du roman moderniste. Dans son essai "Conversation et sous-conversation", Sarraute reproche aux modernistes (à Virginia Woolf, Joyce et Proust) d'avoir voulu explorer, sans les mettre vraiment au jour, "les endroits obscurs" de la psychologie. Chez les romanciers modernistes, les consciences subjectives, se passant trop souvent d'un "partenaire" de dialogue réel ou imaginé, restent isolées de ce qui leur est extérieur (32). En introduisant un tel partenaire, le romancier serait à même d'établir une interdépendance entre le déroulement de l'action intérieure, l'action de la conscience, et les phases particulières du dialogue(33).

Les réflexions sur le concept du temps et sur les structures temporelles dans le roman, constituent un aspect important du rapport entre le modernisme et le roman entre 1940 et 1960. Il s'agit là de réflexions qui relèvent de certaines tendances originaires du modernisme (le courant représenté par Svevo et par le journal intime), mais qui ne trouvent leur fondement philosophique qu'avec le développement de la phénoménologie existentialiste. Empruntée à Husserl et à Heidegger, la notion du "temps phénoménologique" opposé au "temps cosmique" (et comme alternative de la "durée" de Bergson) constitue une des inspirations principales de la critique et de la théorie narrative de Sartre et de Robbe-Grillet(34).

Dans ses critiques du roman du XIX^e siècle, Sartre dénonce surtout la convention de la narration rétrospective, qui régit également la tradition du roman-mémoires: "Elle (l'aventure) est racontée du point de vue de l'expérience et de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l'ordre. L'ordre triomphe, l'ordre est partout, il contemple un très ancien désordre aboli comme si l'eau dormante d'un jour d'été conservait la mémoire des rides qui l'ont parcourue"(35). Cette critique (qui trouve son fondement philosophique dans la prise de position du phénoménologue contre le "temps cosmique") se dirige ensuite contre tout roman écrit au passé et obéissant à la convention de la distance épique: "D'abord le récit est fait au **passé**: passé de cérémonie, pour mettre une **distance** entre les événements et le public, passé subjectif, équivalent à la **mémoire** du conteur, passé social puisque l'anecdote

n'appartient pas à l'histoire sans conclusion qui est en train de se faire mais à l'histoire déjà faite" (c'est nous qui soulignons)(36). Les techniques du récit rétrospectif constituent donc un obstacle au "réalisme de la temporalité", tel que défini par Sartre(37): "ceux qui choisissent de raconter du point de vue de l'histoire faite cherchent à nier leur corps, leur historicité et l'irréversibilité du temps"(38). Dans son essai "La temporalité chez Faulkner", Sartre critique également la convention de la rétrospectivité, laquelle hante non seulement le roman du XIX^e siècle, mais aussi certaines oeuvres modernistes. Ici, comme là, la narration vise une action déjà accomplie: "Nous avons déjà noté, à propos de *Sartoris*, que Faulkner montrait toujours les événements quand il s'étaient accomplis. Dans *Le Bruit et la fureur* tout se passe dans les coulisses: rien n'arrive, tout est arrivé. C'est ce qui permet de comprendre cette étrange formule d'un des héros: 'Je ne suis pas, j'étais' "(39). La temporalité chez Faulkner ainsi que chez d'autres romanciers modernistes, semble se rapprocher de la conception bergsonienne du "temps intérieur": l'action du présent est toujours interrompue par de " Brusques invasions du passé"(40): "Les monologues de Faulkner font penser à des voyages en avion, remplis de trous d'air; à chaque trou la conscience du héros 'tombe au passé' et se relève pour retomber"(41). C'est, entre autres en raison des " Brusques invasions du passé" que Sartre peut comparer Faulkner à Proust. Ce qui les distingue l'un de l'autre, c'est surtout le statut ou la qualité du passé: chez Proust, le passé constitue le "salut" du narrateur, alors que chez Faulkner le passé constitue une "obsession"(42). Le point de vue phénoménologique et existentialiste de Sartre s'exprime clairement dans le passage suivant. Comme d'autres romanciers modernistes (Joyce, Dos Passos, Gide et Woolf), Proust et Faulkner ont "tenté de mutiler le temps":

"Les uns l'ont privé de passé et d'avenir pour le réduire à l'intuition pure de l'instant; d'autres comme Dos Passos en font une mémoire morte et close. Proust et Faulkner l'ont simplement décapité, ils lui ont ôté son avenir, c'est-à-dire la dimension des actes et de la liberté"(43) (c'est nous qui soulignons).

La prise de position de Sartre à l'égard de la temporalité du roman traditionnel et du roman moderniste résonne dans une grande partie de la critique narrative jusqu'au Nouveau Roman. Elle constitue l'un des points de départ des études de Jean Pouillon sur la temporalité et les visions narratives(44) ainsi que de la critique que fait

Roland Barthes (dans *Le Degré zéro de l'écriture*) des conventions de l'écriture littéraire. Pour Barthes, tout comme pour Sartre⁽⁴⁵⁾, le passé simple, le passé narratif par excellence, indique un passé révolu. Il est le temps verbal de l'ordre préétabli:

"Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert (...) Lorsque l'historien affirme que le duc de Guise mourut le 23 décembre 1588, ou lorsque le romancier raconte que la Marquise sortit à cinq heures, ces actions émergent d'un autrefois sans épaisseur; débarassées du tremblement de l'existence, elles ont la stabilité et le dessin d'une algèbre, elles sont un souvenir, mais un souvenir utile, dont l'intérêt compte beaucoup plus que la durée"(46).

La critique que font Sartre et Barthes du temps verbal conventionnel, est reprise par Robbe-Grillet dans "Sur quelques notions périmées" (1957): "Tous les éléments techniques du récit - emploi systématique du passé simple et de la troisième personne (...), tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continue, univoque, entièrement déchiffrable"(47). Dans "Temps et description", Robbe-Grillet traite longuement les problèmes de la temporalité. Le roman moderniste (Proust, Faulkner et leurs héritiers) est caractérisé par "les retours dans le passé, les ruptures de chronologie"(48). Tout comme dans le film moderne (Robbe-Grillet se réfère à ses propres oeuvres cinématographiques), l'espace temporel est constitué par une série d'images isolées qui s'annulent en se succédant(49). Le Nouveau Roman ainsi que le cinéma ne connaissent "qu'un seul mode grammatical, le présent de l'indicatif"(50). Révélatrice de la conception phénoménologique du temps, la temporalité du ciné-roman, **L'année dernière à Marienbad**, se définit comme "un présent perpétuel qui rend impossible tout recours à la mémoire. C'est un monde sans passé qui se suffit à lui-même à chaque instant et qui s'efface au fur et à mesure"(51).

S'intéressant particulièrement aux "actions souterraines" dans l'oeuvre de Proust(52), Nathalie Sarraute se situe d'abord dans le contexte de la continuité. Par ailleurs, elle se distancie de certaines techniques caractéristiques du roman moderniste, s'inscrivant par là dans le contexte de la discontinuité. Ainsi dans l'oeuvre de Proust désapprouve-t-elle, à l'exemple de Sartre, le caractère de passé et d'accompli des actions intérieures:

"Mais (...) il nous apparaît déjà qu'il les a observés d'une **grande distance**, après qu'ils ont eu **accompli** leur course, au **repos**, et comme **figés dans le souvenir**. Il a essayé de décrire leurs positions respectives comme s'ils étaient des astres dans un ciel **immobile** (...) Il a rarement - pour ne pas dire jamais - essayé de les **faire revivre** au lecteur dans le **présent**, tandis qu'ils se forment et à mesure qu'ils se développent"(53) (c'est nous qui soulignons).

Pour Sarraute, le dialogue permet de faire revivre les actions intérieures. Non pas le dialogue des auteurs "behavioristes" (54), mais un dialogue qui fait part du drame de la conscience, "qui ne serait autre chose que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames"(55). Grâce à cette nouvelle collaboration entre l'action intérieure et le dialogue, le lecteur dans son présent(56), serait apte à retracer les mouvements des consciences du dedans vers le dehors, de la sous-conversation vers la conversation, et vice versa: "Les mouvements intérieurs dont le dialogue n'est que l'aboutissement et pour ainsi dire l'extrême point, d'ordinaire prudemment mouchetée pour affleurer au-dehors, cherchent ici à se déployer dans le dialogue même (...) Le plus souvent le dedans l'emporte: à tout moment quelque chose affleure, s'étale, disparaît et revient"(57). Selon la théorie de Sarraute, c'est donc par la dramatisation que les actions intérieures peuvent être revivifiées: il ne s'agit plus d'actions passées, mais d'actions en train de s'accomplir au moment même de la lecture.

Michel Butor se déclare également en faveur d'un art narratif où le passé concourt avec le présent. Il recommande un genre de roman-mémoires où "à l'organisation définitive des péripéties telle qu'elle se présente à une mémoire idéale apaisée va s'opposer de plus en plus l'organisation provisoire des données incomplètes au jour le jour, qui seule permet de comprendre et faire "revivre" les événements"(58). Ce genre de roman-mémoires actualise donc une structure comparable à celle du journal intime/roman-mémoires du modernisme. Selon Butor, c'est d'ailleurs dans la tentative de réduire la distance entre le narré (le passé) et la narration (le présent) que beaucoup de romanciers modernes qui utilisent "la première personne", recourent à la technique du "monologue intérieur" ou bien (comme Butor lui-même) à celle de la "seconde personne"(59).

Nous concluons cet exposé par quelques remarques sur la conception de la vision et de la narration. Déjà présente dans le roman moderniste, la tendance à réduire les activités extradiégétiques au profit des activités intradiégétique est renforcée dans la critique littéraire des existentialistes et dans celle des Nouveaux Romanciers, par la nouvelle conception de la temporalité. La vision "par derrière", supérieure à celle du personnage, est dénoncée parfois très catégoriquement. Selon Sartre, il faut renoncer à la fiction du "narrateur tout-connaissant" ou à toute convention visant à faire raconter le roman par une subjectivité qui n'est pas celle des personnages et dont le caractère principal est "l'expérience" et "la sagesse"(60). La conception sartrienne du point de vue dans le roman prend une tournure polémique surtout dans l'essai sur "M. Mauriac et la liberté". L'auteur de *La Fin de la nuit* a pris "le point de vue de Dieu sur ses personnages: Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois. De la même façon, M. Mauriac a l'omniscience pour tout ce qui touche à son petit monde; ce qu'il dit sur ses personnages est paroles d'Evangile, il les explique, les classe, les condamne sans appel"(61). Ne respectant pas le "savoir" limité des personnages, le narrateur communique son propre "savoir" supérieur à celui du lecteur. Ainsi le lecteur ne vit-il pas avec les personnage et n'est-il pas à même d'identifier sa propre impatience avec celle des personnages: "Mais M. Mauriac ne se soucie pas de provoquer mon impatience: son seul but est de me rendre aussi savant que lui, il me renseigne abondamment, impitoyablement; (...) Ainsi (...) je ne pourrais identifier mon impatience avec celle de Thérèse, puisque nous n'attendons pas les mêmes choses, puisque je sais depuis longtemps ce qu'elle voudrait savoir"(62). Abandonnant le point de vue des personnages pour communiquer son propre "savoir", le narrateur remplace les dialogues par des résumés ou des "raccourcis" et substitue le temps de la narration au temps des personnages(63). Au nom de la "subjectivité totale" du Nouveau Roman, Robbe-Grillet reprend les arguments de Sartre:

"Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure? Ça ne peut être qu'un Dieu"(64).

Comme le roman existentialiste, le Nouveau Roman se passe aussi d'une instance narrative extérieure aux événements du roman. Ces derniers sont vus et imaginés exclusivement par l'homme qui s'y trouve engagé: "Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de **maintenant**, qui est son **propre** narrateur"(65), Une telle affirmation semble impliquer une réfutation catégorique non seulement du récit auctorial "à la troisième personne", mais aussi de ce type de roman-mémoires où la rétrospectivité et la distance épique sont les principes structuraux essentiels(66).

0.1.2. Les deux paragraphes précédents nous permettent de conclure à un rapport entre le modernisme et les périodes suivantes, affecté à la fois par des facteurs de continuité et de discontinuité. Pour voir clair dans ce réseau dense de relations dont nos exemples ne représentent qu'une tranche limitée, nous chercherons à ranger les divers facteurs sous des catégories qui représentent soit un prolongement soit une modification des procédés caractéristiques du modernisme:

0.1.2.1. Le discours descriptif et la réalité "phénoménologique"

Alors que le personnage (ou le narrateur) du roman moderniste cherche à dépasser les limites de la réalité extérieure pour en dégager sa qualité intérieure, le personnage (ou le narrateur) du Nouveau Roman apparaît fasciné par les contours et les surfaces des objets. Il s'agit là, il est vrai, de deux positions extrêmes (comme celle de Proust d'une part et celle de Robbe-Grillet d'autre part) entre lesquelles se situent des variantes multiples. Ainsi chez Sartre, Roquentin, confronté avec les objets du monde, souffre-t-il du contact avec l'existence "nue" et "obscène" qui se cache sous la surface, le "vernis" lisse des choses(67). Dans **L'Etranger**, le héros entretient un rapport ambigu avec les objets de la nature. D'une part il y a la solidarité (avec la mer, la nuit, l'ombre), d'autre part l'inimitié (avec le soleil, la lumière)(68). En outre, les Nouveaux Romanciers ne sont pas tous "chosistes" au même degré que Robbe-Grillet. Chez Claude Simon, l'objet peut être interprété comme support d'un sens profond, mais immanent(69), tandis que chez Butor le sens de l'objet se dérobe au regard et peut être révélé par l'expérience du sujet(70). Pour Robbe-Grillet seul la description semble ne pas dépasser la surface de l'objet. Ce

n'est qu'à partir de l'utilisation répétée qu'en font les sujets qu'une certaine signification peut être attribuée aux objets(71).

Le rapport du sujet à l'objet se manifeste au moyen du discours descriptif, surtout par l'absence ou la présence éventuelle des métaphores. Dans *La Nausée*, où l'on peut observer une certaine analogie entre l'homme et les choses, l'existence de ces dernières est souvent exprimée par des métaphores antropomorphiques, des personnifications telles "le sourire des arbres" et "leur air complice" (p. 190). Ces métaphores presque conventionnelles se trouvent pourtant complétées par une métaphorisation qui relève de la tentative de saisir "l'existence" immanente et organique des choses, ce dont témoignent l'expérience du héros devant le marronnier au jardin public ainsi que les nombreux passages où Roquentin est confronté avec la réalité de la mer: "La vraie mer est froide et noire, pleine de bêtes; elle rampe sous cette mince pellicule verte qui est faite pour tromper les gens" (p. 175). Pour autant que "l'existence" est décrite par des images qui trouvent leur origine dans la nature même des objets (la mer est décrite au moyen de ses bêtes, de la "carapace" (cf. p. 114)), on peut parler de la "réduction phénoménologique": tous les sentiments printaniers, poétiques et religieux traditionnellement évoqués par un paysage marin sont éliminés(72). Dans le même temps, le discours métaphorique semble céder la place au discours métonymique: le rapport de la mer à la "carapace" n'est pas un rapport d'analogie mais un rapport de contiguïté.

La Nausée se place au début d'une évolution qui s'accomplit avec le Nouveau Roman. Dans l'oeuvre de Robbe-Grillet, le discours métonymique prédomine. Son style est presque dépouillé de constructions métaphoriques(73). Chez Claude Simon et Michel Butor, les deux styles ne semblent pas s'exclure. Chez Simon, la métaphore peut être considérée comme un moyen de dégager le sens profond et "l'essence" matérielle et immanente de l'objet(74). Chez Michel Butor, la métaphore est généralement subordonnée à l'ensemble de l'espace décrit. Si, dans *L'Emploi du temps*, le héros-narrateur compare son écriture à de "minuscules flammes sans fumée" et à un "fil d'Ariane" qu'il "tresse" pour trouver son chemin dans le "labyrinthe" de Bleston, c'est qu'il l'assimile à des fragments appartenant d'une part au Vitrail de Caïn et Abel dans l'Ancienne Cathédrale, d'autre part aux tapisseries de Thésée et d'Ariane. La métaphore repose donc sur un fondement métonymique.

Le rapport qui unit le discours descriptif du roman existentialiste et du Nouveau Roman à celui du modernisme est donc avant

tout rapport de **discontinuité**. Aux facteurs de discontinuité s'ajoutent cependant (c'est le cas des personnifications dans *La Nausée*, et dans *L'Etranger*) des facteurs de **continuité**. Chez Butor, les métaphores qui reposent sur un fondement métonymique, relèvent également du rapport de **continuité**.

0.1.2.2. Le rapport entre la conscience et les objets

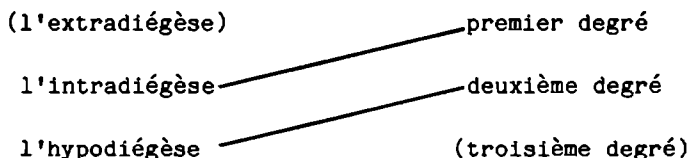
Procédé des plus caractéristiques du modernisme, "l'introspection" fait l'objet d'une exploitation maximale dans l'oeuvre de Samuel Beckett. C'est là le cas par exemple dans *L'Innommable* où l'homme (le héros-narrateur) se retrouve totalement isolé. Les objets ne pénètrent plus dans sa conscience, et cette dernière est constamment rejetée vers elle-même, vers sa propre identité vide(75). Le facteur de **continuité**, représenté par ce prolongement d'un procédé moderniste, semble exclure toute continuation ou tout renouvellement ultérieur du procédé et n'ouvrir la voie qu'au facteur de **discontinuité**. Ce dernier est surtout représenté par l'évolution qui conduit du roman existentialiste au Nouveau Roman. L'opposition entre les procédés de Beckett et les procédés adoptés par les existentialistes et les Nouveaux Romanciers a été soulignée par Robbe-Grillet dans son essai "Samuel Beckett ou la présence sur la scène" (1953 et 1957): d'une part les personnages de Beckett-romancier, personnages qui se dégradent "de livre en livre" et qui ne parviennent pas à être présents; d'autre part, Heidegger qui affirme que la condition de l'homme est "d'être là"(76). Alors que chez les modernistes (et chez Beckett), les consciences ont tendance à se replier sur elles-mêmes et à exclure les objets extérieurs, dans le roman existentialiste ainsi que dans le Nouveau Roman, les consciences n'existent que comme consciences de quelque chose. Les consciences se définissent seulement en raison de leur perception des objets extérieurs. Dans le roman moderniste, le sujet s'écarte du monde extérieur pour s'enfoncer dans ses fantasmes, ses rêves ou ses souvenirs, alors que dans le roman existentialiste et dans le Nouveau Roman, l'action se présente comme une confrontation répétée et continue avec les choses et les autres.

En ce qui concerne le procédé de "l'introspection", le post-modernisme définit son rapport avec le modernisme (si on fait abstraction de la continuité représentée par les romans de Beckett) comme rapport de **discontinuité**: le procédé caractéristique du modernisme (l'introspection) est en fait renié et remplacé par un

autre (le rapport intentionnel entre la conscience et le monde).

0.1.2.3. Focalisation et narration (l'effacement de l'extradiégèse)

Dans le roman des années postérieures à 1940, les instances de la focalisation et de la narration semblent se déplacer définitivement de l'extradiégèse vers l'intradiégèse. La réduction graduelle de l'activité extradiégétique tend vers l'élimination totale. Les narrateurs ne fonctionnent donc plus comme médiateurs entre les consciences des personnages et les lecteurs, mais s'identifient de plus en plus avec les personnages. Souvent il n'y a plus alternance entre les séquences où la réalité de la fiction est présentée directement par le personnage et celles où la présentation faite par le personnage est complétée par le narrateur. Dans les exemples les plus extrêmes, le texte n'est constitué que par l'énoncé de l'instance intradiégétique, l'énoncé d'un personnage qui est son propre narrateur. Ainsi les deux instances narratives originelles (celle du narrateur, instance extradiégétique, et celle du personnage, instance intradiégétique) se réunissent-elles dans une même instance, dans un "moi" unique qui focalise et raconte ce qu'il voit. Le degré premier d'un récit de ce type n'est donc plus l'extradiégèse, mais l'intradiégèse (les activités de focalisation et de narration (énonciation) elles-mêmes), tandis que le second degré (ce qui est perçu et raconté par l'instance intradiégétique) correspond au niveau originellement hypodiégétique. L'élimination totale de l'extradiégèse implique donc un glissement par rapport à la position originelle des niveaux narratifs:



En ce qui concerne les procédés de la focalisation et de la narration ainsi que la position des instances narratives, le rapport entre le modernisme et les périodes suivantes semble pouvoir se définir comme rapport de **continuité**: la réduction de l'extradiégèse aboutit à l'élimination complète des activités extradiégétiques.

0.1.2.4. Le temps "phénoménologique" et les structures temporelles

La nouvelle conception du temps dans le roman peut être illustrée par la formule suivante: "l'action du roman est vécue et racontée au présent". Incluant aussi l'abolition de la rétrospectivité et de toute distance temporelle, la nouvelle temporalité trouve son origine dans certaines tendances modernistes (Svevo et le journal intime), mais c'est seulement dans la conception du temps de la phénoménologie existentialiste qu'elle trouve son fondement théorique. La préférence des romanciers pour le présent (comme temps de l'action, de la narration et comme temps *grammatical*) aboutit, en ce qui concerne les structures temporelles, à deux tendances différentes; apparemment opposées, ces tendances relèvent toutes deux de l'inspiration phénoménologique. On rencontre d'une part, une chronologie plus rigide que dans le roman traditionnel, et d'autre part la dissolution complète de toute chronologie. La première des deux tendances détermine la structure temporelle dans le journal intime, comme dans *La Nausée* où le héros raconte ses expériences au jour le jour et où, après l'échec des tentatives de mémoration, tout retour au passé est évité. Indice d'une rupture consciente et délibérée avec le modernisme, une structure analogue apparaît dans les romans de Nathalie Sarraute où les éventuels retours au passé alternent avec la chronologie du dialogue. Chez Sarraute cependant, la deuxième tendance se réalise également. Comme chez Robbe-Grillet, le "réalisme temporel" n'est pas seulement constitué par la confrontation quotidienne avec les objets et avec les autres, mais aussi par la narration répétitive(77) de ces confrontations. Déjà sujet à la décomposition dans le roman moderniste, l'ordre temporel est complètement brouillé ou aboli dans le Nouveau Roman. Dans l'oeuvre de Robbe-Grillet il n'est plus important qu'un événement se situe avant ou après un autre (si le mille-pattes dans *La Jalousie* a été tué avant ou après le voyage d'A. en ville ou si l'action de *L'année dernière à Marienbad* a eu lieu vraiment "l'année dernière").

Pour ce qui est de la nouvelle temporalité, c'est-à-dire l'exigence du présent (de l'action narrée, de la narration et du temps *grammatical*), le rapport entre le modernisme et la période suivante relève de la **discontinuité**. Dans la mesure où ce genre représente une alternative au roman-mémoires, la chronologie rigide du journal intime peut être considérée comme facteur de discontinuité. L'abolition de toute chronologie, l'achronie complète, peut être considérée comme facteur de **continuité** (prolongement du procédé de décomposition déjà présent pendant le modernisme).

0.1.2.5. L'auto-réflexion

En dépit de la conception sartrienne de la fonction "instrumentale" de la prose, l'autoréflexion joue un certain rôle dans le roman existentialiste. Ainsi dans *La Nausée*, le procédé est-il illustré par la structure circulaire (en un sens, le roman représente son propre processus de formation). Dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, Sartre souligne l'importance du procédé: "Ces oeuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même"(78). Chez les Nouveaux Romanciers, le procédé atteint un degré élevé de complexité. Par l'emploi des commentaires méta-narratifs et de la mise en abyme, le roman représente sa propre écriture. Les mises en abyme de la narration et du narré se perfectionnent avec le Nouveau Roman. Selon Lucien Dällenbach, elles en constituent l'une des "marques distinctives"(79). Dans la terminologie que nous utilisons dans ce contexte, elles peuvent être considérées comme un facteur de **continuité**: la mise en abyme du Nouveau Roman représente une "expansion" d'un procédé caractéristique du modernisme(80).

0.2. Le roman-mémoires entre 1940 et 1960 (la composition du corpus)

L'évolution qui mène de Sartre à Robbe-Grillet et aboutit à l'affirmation de Robbe-Grillet: "Et ce livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur"(81), soulève de nombreuses questions quant au destin du roman-mémoires. La phrase citée semble correspondre peu aux caractéristiques spécifiques du roman-mémoires.

En dépit des conditions peu avantageuses, dues à la formation d'un nouveau "code" narratif (dont les composantes sont entre autres l'abolition de la rétrospectivité et de toute distance ainsi que l'effacement complet des activités narratives extradiégétiques), le roman-mémoires ne cesse de se développer. A partir de notre analyse du roman-mémoires moderniste qui concluait à un certain retard du roman-mémoires par rapport à l'évolution du "code" narratif en général, nous pouvons supposer que l'évolution du roman-mémoires depuis le modernisme est caractérisée par un retard analogue. Il existerait donc une certaine tension entre les exigences du nouveau "code" narratif et les procédés et con-

ventions spécifiques du genre. Au terme de notre analyse, nous espérons pouvoir déterminer de quelle façon chaque roman résout cette tension. Autrement dit, nous nous proposons de déterminer le rapport du roman-mémoires des existentialistes et des Nouveaux Romanciers avec le roman-mémoires du modernisme (donc avec la tradition du genre) d'une part, et d'autre part avec le nouveau "code" narratif.

Il nous reste à aborder la composition de notre corpus. Dans le choix des textes nous avons obéi aux deux critères suivants:

a. critère typologique:

Les romans analysés doivent posséder le trait distinctif minimal de la **rétrospectivité** et du rapport **autodiégétique**: le héros-narrateur raconte, après coup, l'histoire de sa vie dans laquelle il figure lui-même en tant que héros-personnage. Ce critère exclut en premier lieu tous les romans qui utilisent le journal intime pur ainsi que les romans à "monologue intérieur", tels que caractérisés par Michel Butor: "le 'monologue intérieur' est la liaison d'un récit à la première personne avec l'abolition imaginaire de toute distance entre le temps de l'aventure et celui du récit, le personnage nous racontant son histoire dans l'instant même où elle se produit"(82). Sont donc exclus par exemple la trilogie de Beckett (**Molloy**, **Malone dies**, **L'Innommable**), **Portrait d'un inconnu** et **Martereau** de Sarraute ainsi que **La Jalousie** et **Dans le labyrinthe** de Robbe-Grillet. Sont également exclus tous les romans où le rapport entre l'instance extradiégétique et l'instance intradiégétique n'est pas autodiégétique, ainsi que **Dr. Faustus** de Thomas Mann.

b. critère historique:

Les romans analysés doivent avoir été produits pendant les années qui succèdent au modernisme, pendant une période donc qui culmine avec le Nouveau Roman et dont le début est marqué par le roman existentialiste (**La Nausée** de Sartre constituant en quelque sorte une "césure" entre le modernisme et la période suivante). Au critère historique s'ajoute aussi l'exigence de la représentabilité historique du corpus: les romans analysés doivent représenter des étapes importantes dans l'évolution du genre.

A partir de ces deux critères nous avons choisi les romans-mémoires suivants:

1. Albert Camus, **L'Etranger** (1942)
2. Cesare Pavese, **La luna e i falò** (1950)
3. Albert Camus, **La Chute** (1956)
4. Michel Butor, **L'Emploi du temps** (1957)

1. L'ETRANGER DE CAMUS: ROMAN-MEMOIRES ET JOURNAL INTIME

1.1. Journal intime ou roman-mémoires?

Dans son "Explication de **L'Etranger**"(1), Sartre nous présente Meursault, le héros du roman, réduit à l'état de conscience passive: "Des hommes dansent derrière une vitre. Entre eux et le lecteur on a interposé une conscience, presque rien, une pure translucidité, une passivité pure qui enregistre tous les faits"(2). Sartre ne s'interroge donc pas sur la possibilité de distinguer entre le Meursault-personnage et le Meursault-narrateur. Faisant abstraction de tout ce qui touche au problème des instances narratives, il néglige la distinction possible entre subjectivité **passive** (Meursault, homme de peu de paroles, "de ce silence virile, de ce refus de se payer de mots"(3), personnage et narrateur de ses propres notes) et subjectivité **active** (Meursault, narrateur de ses propres mémoires). A partir de là, il distingue deux styles différents dans **L'Etranger**, dont l'un serait le style du héros, l'autre le style de l'auteur: D'une part le style "essoufflé" de Meursault, "emprunté" à Hemingway, qui serait le style propre à **L'Etranger**, et d'autre part, "la prose poétique plus large" qui serait "le mode d'expression de M. Camus"(4). Nous sommes frappés par l'inconséquence d'une telle conception qui englobe d'une part, un style "emprunté" propre à la conscience passive, et d'autre part, un résidu du style de l'auteur. La question qui se pose à nous et à laquelle nous tenterons de répondre plus loin, est de savoir si les deux types de style ne seraient pas attribuables au même narrateur, et si la différence qu'ils présentent ne serait pas plutôt due à deux situations narratives différentes. Il semble bien qu'un tel point de vue ne soit pas totalement exclu de la conception sartrienne: "De là sa construction habile: d'une part le flux quotidien et amorphe de la

réalité vécue, d'autre part, la reconstitution édifiante de cette réalité par la raison humaine et le discours"(6).

Depuis Sartre, la critique s'est montrée plus attentive aux problèmes relatifs à la situation narrative du roman. Deux conceptions principales se dégagent: selon la première, qui se fonde sur l'analyse sartrienne, *L'Etranger* se distingue surtout par son style objectif et concis, par l'absence d'activité discursive(7), ce qui amène à considérer ce roman comme un journal intime plutôt que comme un roman-mémoires(8). Selon la seconde conception, toute l'action du roman est racontée à partir d'une situation narrative située à la fin du texte. D'où il suit que le roman est perçu comme roman-mémoires plutôt que comme journal intime. M.G. Barrier et Brian T. Fitch trouvent dans la première partie du roman des indications de la narration ultérieure(9). Contre l'hypothèse du journal intime, ils signalent les déplacements non-explicites du moment de la narration, certaines indications temporelles, ainsi que la présence des commentaires du narrateur(10).

Aucune de ces deux hypothèses ne parvenant à nous satisfaire, nous opterions plutôt pour une troisième hypothèse: loin de s'exclure, les deux termes *journal intime/roman-mémoires* constitueraient les deux aspects d'une même structure. Telle est la solution proposée par J.C. Pariente; à ses yeux, le texte se caractérise d'une part comme "journal intime", et d'autre part comme roman: "*L'Etranger* a été écrit en quelques séances dont le nombre a dépendu du mouvement même de l'existence de Meursault, puis les pages obtenues ont été reprises et redistribuées conformément à un découpage non plus vécu et personnel, mais officiel et anonyme. Meursault tenait un journal, ce que nous lisons est un roman, et c'est Meursault lui-même qui est aussi l'auteur du découpage officiel"(11). Tout en nous appuyant sur l'analyse de Pariente, nous observons quelque réserve. Si nous sommes d'accord avec lui pour constater que l'action est racontée à partir de deux situations narratives différentes, nous ne pouvons, par contre, considérer la situation narrative du roman-mémoires, comme activité "anonyme" et "officielle"(12). Nous pensons plutôt que le roman-mémoires est à considérer comme le produit d'une action très personnelle et engagée. Nous traiterons plus loin des implications de cet engagement.

A partir de ces considérations, nous formulons l'hypothèse de l'existence de deux procédés différents: celui de la narration ultérieure, caractéristique du roman-mémoires, et celui de la narration quasi-simultanée, propre au journal intime(13). En

fonction de quoi, l'action du roman est racontée à partir de deux situations narratives différentes, l'une se situant à la fin de l'action, l'autre suivant cette action pas à pas. Au terme de notre analyse, nous rendrons compte du caractère précis de la relation qui intervient entre le journal intime et le roman-mémoires. Pour commencer, nous chercherons à discerner les traits caractéristiques de la narration quasi-simultanée et de la narration ultérieure et par là, à déterminer la position du narrateur par rapport à l'action racontée.

1.2. La structure temporelle

1.2.1. Fréquence et ordre temporel

Dans sa plus grande partie, l'action de *L'Etranger* est caractérisée par une chronologie assez régulière. Dans la première partie, l'action est interrompue par de très brefs intervalles. Dans le deuxième chapitre, on note un intervalle de la durée d'un après-midi. L'intervalle entre le troisième et le quatrième chapitre couvre une semaine; celui entre le quatrième et le cinquième chapitre couvre une demi-semaine, tandis que l'intervalle entre le cinquième et le sixième chapitre correspond à la deuxième moitié de cette semaine-là. Les intervalles se situent donc surtout entre les chapitres. A l'intérieur de chacun de ceux-ci, prédomine la continuité. L'action y est découpée en segments qui ne diffèrent pas beaucoup les uns des autres. Cette continuité est scandée par les indications temporelles⁽¹⁴⁾ qui laissent supposer le progrès régulier du temps: "à deux heures (...)" à ce moment (...) ensuite (...) peu après (...) puis" etc. (pp. 14- 23)⁽¹⁵⁾.

Dans la deuxième partie, le schéma de la continuité change. L'action est découpée en segments d'une durée plus variée: "Tout de suite après mon arrestation" (p. 91), "Huit jours après(...)" (p. 91), "Le lendemain (...)" (p. 93) "Et au bout des onze mois(...)" (p. 102). En même temps, la narration singulative caractéristique de la première partie, fait place à la narration itérative qui résume l'action de périodes étendues sur plusieurs mois. Dans le premier chapitre de la deuxième partie, depuis "Par la suite j'ai souvent revu (...)" (p. 101) jusqu'à "Et au bout des onze mois (...)" (p. 102), c'est la narration itérative qui prédomine. Le deuxième chapitre est caractérisé par une itérativité générale, interrompue seulement par la narration singulative de la visite de Marie.

En outre, dans le premier et le deuxième chapitres, la narration itérative s'accompagne de la narration de faits simultanés. L'action racontée se déroule selon un mouvement de va-et-vient entre des situations plus ou moins simultanées. C'est ainsi que dans le deuxième chapitre on peut signaler l'expérience du célibat forcé: "Les premiers mois ont été durs." (p. 110), l'expérience presque simultanée de la privation de tabac: "Les premiers jours ont été très durs. C'est peut-être (...)" (p. 111) et enfin l'expérience de l'insomnie: "Au début, je dormais mal la nuit et pas du tout le jour. Peu à peu, mes nuits ont été meilleures (...)" (p. 113). L'organisation thématique se substitue à l'organisation chronologique de l'action. Commenant avec les premiers jours passés en prison et finissant après une période de plusieurs mois, les actions des deux premiers chapitres de la deuxième partie se déroulent simultanément. Les adverbes temporels à la fin du premier chapitre "Et au bout des onze mois qu'a duré cette instruction (...)" (p. 102) renvoie à la même époque que les adverbes à la fin du deuxième chapitre: "(...) en même temps et pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu (...)" (pp. 115-116).

Entre le deuxième et le troisième chapitre de la deuxième partie, l'intervalle n'est pas déterminé. L'indication que depuis l'emprisonnement une année s'est presque écoulée ("l'été a très vite remplacé l'été" (p. 117)) permet de conclure que l'action du troisième chapitre se relie immédiatement à celle des deux chapitres précédents. A la narration itérative des événements de l'hiver, succède maintenant l'action décisive de l'été, des journées de procès. La structure temporelle du troisième et du quatrième chapitre de la deuxième partie diffère de celle des chapitres précédents, mais présente beaucoup d'analogie avec la structure temporelle de la première partie. La narration itérative y fait place à la narration singulative. L'action est de nouveau découpée en segments d'une durée assez régulière: "A sept heures et demie du matin (...)" (p. 118), "Après un peu de temps (...)" (p. 118), "(...) l'audience était levée et renvoyée à l'après-midi (...)" (p. 126), "Après cinq minutes de suspension (...)" (p. 130), "(...) j'ai reconnu un court instant l'odeur et la couleur du soir d'été" (p. 137).

Dans la première partie, la narration suit une chronologie précise. Dans la deuxième partie, la chronologie est conservée au troisième et au quatrième chapitre, mais remplacée par l'anachronie au premier et surtout au deuxième chapitre. Dans le cinquième chapitre de la deuxième partie, l'ordre temporel est assez

problématique. Jusqu'à la visite de l'aumônier, la narration est de type itératif. La progression du temps est marquée indirectement par le passage du jour à la nuit dont le héros - personnage a une conscience vague. Le chapitre (tout comme le premier chapitre du roman) est introduit par une situation au présent: "Je n'ai rien à lui dire, je n'ai pas envie de parler, je le verrai bien assez tôt" (p. 152).

Selon Brian T. Fitch, cette situation au présent coïncide avec la situation narrative, ce qui implique que la première phrase du chapitre "Pour la troisième fois, j'ai refusé de recevoir l'aumônier" (p. 152) concerne un fait qui précède immédiatement la situation narrative(16). Il nous semble pourtant que cette situation ne représente qu'une des situations narratives possibles du roman et que l'action du dernier chapitre n'est en aucun cas racontée à partir de cette situation. La conséquence paradoxale de l'opinion de Fitch serait que le renvoi de l'aumônier, qui prend place au début du chapitre, ferait suite à la tentative avortée de renvoi qui a lieu plus loin dans le même chapitre. Auquel cas, cette tentative-là ne constituerait que le deuxième renvoi, alors qu'à notre avis, elle représente le quatrième. L'opinion de Fitch semble en outre contredite par l'énoncé: "je le verrai bien assez tôt" (p. 152). Au moment de la situation racontée au présent, Meursault n'a pas encore rencontré l'aumônier. Il est d'ailleurs impossible, et cela nous semble la preuve la plus convaincante, que l'énoncé au présent exprime, ainsi que le prétend Fitch, "le dernier aperçu de Meursault avant sa mort"(17). La pensée exprimée par Meursault: "Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est d'échapper à la mécanique, de savoir si l'inévitable peut avoir une issue" (p. 152) est moins définitive que la conviction qui l'anime après sa rencontre avec l'aumônier. La situation racontée au présent, situation narrative possible, ne coïncide pas avec les dernières pensées de Meursault, mais les précède. Dans ce qui suit, nous chercherons à définir la situation narrative à partir de laquelle sont racontées ces pensées.

1.2.2. La distance temporelle

L'analyse précédente nous permet de formuler des conclusions provisoires sur la distance entre la situation narrative et l'action narrée. La narration itérative et l'ordre anachronique fonctionnent comme indices de la distance narrative, la narration singulative et la chronologie comme indices de la réduction ou de l'absence de

cette distance. Tandis que la narration singulative semble caractériser la première partie du roman, c'est la narration itérative qui caractérise les deux premiers chapitres de la deuxième partie. Les deux structures temporelles confirment la dualité du roman (la combinaison entre journal intime (narration quasi-simultanée) et roman-mémoires (narration ultérieure)). Il nous faut cependant nuancer cette conclusion provisoire. Il n'est pas possible de tracer une frontière très nette entre les deux structures typologiques; comme nous le montrerons dans les analyses suivantes, les traits distinctifs du roman-mémoires interfèrent aussi dans la première partie, et ceux du journal intime ne sont pas absents de la dernière partie.

1.2.2.1. Les distances temporelles dans la première partie

Dans les premiers chapitres de la première partie, apparaît clairement la prédominance de la distance courte. Bien que la distance temporelle entre la narration et l'action narrée ne dépasse pas la limite de deux jours(18), il est extrêmement difficile de déterminer la position du narrateur par rapport au narré. Le moment de la narration se déplaçant insensiblement à plusieurs reprises, nous serons amenés à douter de son authenticité.

La première phrase du roman offre un exemple parfait de narration quasi-simultanée réalisée au moyen de temps verbaux et d'indications temporelles par lesquels le héros-narrateur/personnage se situe dans le présent entre "hier" et "demain": "Aujourd'hui maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: 'Mère décédée, enterrement demain. Sentiments distingués'. Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier" (p. 9). Un changement intervient cependant après les deux premiers alinéas. Dès le commencement du troisième alinéa, on peut percevoir le glissement insensible de la situation narrative ("J'ai pris l'autobus à deux heures" (p. 10)) vers le moment qui suit les funérailles. Il est difficile de déterminer ce moment avec précision. Un indice unique en est fourni au commencement du deuxième chapitre: "(...) c'est aujourd'hui samedi" (p. 31). Ce présent pourrait coïncider avec la situation à partir de laquelle seraient racontés les faits du jour des funérailles (du premier chapitre) ou ceux du samedi au commencement du deuxième chapitre. Cette situation narrative reste pourtant très incertaine, hypothétique: lors de son samedi passé avec Marie, Meursault a-t-il pu

trouver le temps de continuer à rédiger ses notes? Avec le passage: "Quand je me suis réveillé, Marie était partie" (pp. 33-34), la position du narrateur semble se déplacer vers le jour suivant où elle coïncide avec la situation du présent des énoncés suivants: "Maintenant il est trop grand pour moi (...)" (p. 34) et "Ma chambre donne sur la rue principale du faubourg" (p. 35). Mais la situation du dimanche reste aussi hypothétique que celle du samedi. Indiquant le moment où le héros-personnage va se coucher, la dernière phrase du chapitre ne laisse pas d'espace pour une représentation de la situation narrative. Entre le deuxième et le troisième chapitre, la position du narrateur se déplace vers le lundi. L'adverbe déictique de la première phrase: "Aujourd'hui j'ai beaucoup travaillé au bureau" (p. 40) pourrait bien indiquer le moment de la narration. Au commencement du quatrième chapitre, une phase nouvelle semble débiter. Rétrospectivement, l'action de toute une semaine est résumée dans les premières lignes. Cette distance relativement longue est bientôt transformée en distance courte: "Hier, c'était samedi et Marie est venue (...)" (p. 53). Il semble que les faits du samedi et ceux du dimanche ("Ce matin, Marie est restée" (p. 55)) soient racontés à partir d'une situation narrative que nous pourrions ramener au dimanche. A la fin du chapitre, la situation narrative se déplace de nouveau. Les dernières lignes du chapitre: "Je ne sais pas pourquoi j'ai pensé à maman. Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain. Je n'avais pas faim et je me suis couché sans dîner" (p. 61), excluent une situation narrative à la fin de la même journée. La situation du présent ("je ne sais pas") et l'action racontée ("j'ai pensé à maman") ne coïncident pas temporellement. L'indication temporelle, "le lendemain" au lieu de "demain" indique en outre une situation narrative que nous pourrions situer après le dimanche. Dans la phrase: "Mais il fallait que je me lève tôt le lendemain", on note l'interférence de deux niveaux temporels différents. Le temps verbal du présent indique le niveau de la narration simultanée, le temps verbal de l'imparfait et l'adverbe temporel non-déictique(19) indiquent celui de la narration ultérieure. Il n'est pas plus facile de déterminer la situation narrative à partir de laquelle seraient racontés les derniers faits du chapitre. Les deux chapitres suivants n'en offrent aucune indication. Ils contiennent, au contraire, de nombreuses indications d'une situation narrative qui se situerait beaucoup plus tard, probablement après l'arrivée du héros-personnage en prison. Nous posons comme hypothèse que les faits des deux derniers chapitres, les dernières lignes du quatrième chapitre,

ainsi que quelque passage des chapitres précédents, sont racontés à partir de cette situation narrative non plus simultanée, mais ultérieure. A partir de cette hypothèse, nous étudierons en détail les passages de la première partie. Les résultats de cette analyse nous permettront de mieux fonder notre hypothèse.

Dans le premier chapitre, la situation narrative ultérieure est marquée par l'adverbe déictique "maintenant" et par le fait que le héros-narrateur est en état de relativiser ses impressions antérieures: "Mais je crois maintenant que c'était une impression fausse" (p.20). De nombreuses allusions à l'activité de la mémoire, à la capacité et à l'incapacité de se souvenir, témoignent également d'une situation narrative ultérieure. "Je me souviens qu'à un moment j'ai ouvert les yeux et j'ai vu (...)" (p.20), "Tout s'est passé ensuite avec tant de précipitation, de certitude et de naturel, que je ne me souviens plus de rien. Une chose seulement (...)" (p. 29), "J'ai encore gardé quelques images de cette journée (...)" (p.29). Dans le cinquième chapitre le héros-narrateur raconte un fait qui s'est produit le jour même, mais qu'il a oublié par la suite. A l'occasion de la description de la "petite femme" chez Céleste, le narrateur observe: "J'ai pensé qu'elle était bizarre, mais je l'ai oubliée assez vite" (p. 67). Que Meursault se souvienne de la "petite femme" au moment de la narration, s'explique seulement par le fait qu'il l'a aperçue au palais de justice (p. 123). La narration de cet événement ne peut donc avoir lieu qu'à une époque qui se situe **après** le procès.

La première partie recèle d'autres indications d'une situation narrative ultérieure, sur lesquelles nous reviendrons plus loin (paragraphe 1.3.).

1.2.2.2. Les distances temporelles dans la deuxième partie

Dans les deux premiers chapitres de la deuxième partie, la narration itérative indique une situation narrative ultérieure. Celle-ci se situe onze mois après l'arrivée en prison: "Et au bout des onze mois qu'a duré cette instruction, je peux dire que je m'étonnais (...)" (p. 102) et "Je peux dire qu'au fond l'été a très vite remplacé l'été" (p. 117). Au cours des deux chapitres, la distance entre l'action narrée et la narration semble se réduire **graduellement**. Au commencement des chapitres, la distance peut être évaluée à onze mois; à la fin, elle est réduite à quelques jours seulement. Dans le troisième et le quatrième chapitre, il semble que la distance reste courte, et qu'elle coïncide avec le

laps de temps qui sépare la fin de la période de l'instruction des derniers jours du héros. Au commencement du cinquième chapitre, il semble bien que le présent représente une situation à partir de laquelle seraient racontées l'action lointaine des deux premiers chapitres ainsi que l'action moins éloignée du troisième et du quatrième chapitre. La première phrase du cinquième chapitre: "Pour la troisième fois j'ai refusé de recevoir l'aumônier" (p. 152) ainsi que l'action qui trouve sa conclusion dans le passage: "Quand j'avais réussi, j'avais gagné une heure de calme. Cela, tout de même, était à considérer" (p. 161), sont racontées à partir de la même situation narrative. La situation narrative n'est pas explicitée; indiquée par la situation du présent au commencement du chapitre, elle rend compte de l'état a-temporel de l'attente. La situation du présent et l'action racontée expriment les mêmes espérances. L'enoncé: "Ce qui m'intéresse en ce moment, c'est d'échapper à la mécanique" (p. 152) correspond aux réflexions sur les possibilités d'un pourvoi. Dans le passage suivant: "C'est à un semblable moment que j'ai refusé une fois de plus de recevoir l'aumônier" (p. 161), la narration réfère non plus au troisième, mais au quatrième renvoi de l'aumônier. L'action qui suit, la confrontation avec l'aumônier et la réaction du héros-personnage, ne peut pas se ranger parmi les événements racontés à partir d'une situation narrative qui est celle du commencement du chapitre. Comme nous l'avons fait observer plus haut (cf. 1.2.1.), les pensées exprimées lors de la confrontation avec l'aumônier manifestent une conviction plus définitive que celles qui datent d'avant la rencontre. Il s'avère difficile de déterminer avec précision la situation narrative à partir de laquelle sont racontées la rencontre et les dernières pensées du héros-personnage. Contrairement à la situation du début du chapitre, il s'agit ici d'une situation narrative non représentée textuellement, ce qui rend vain tout recours aux catégories de la distance temporelle. Pour arriver donc à cerner avec plus de précision les contours de cette situation narrative, il nous faut analyser les catégories de la vision et les catégories discursives.

1.3. Les visions

Dans la première partie, il semble que la prédominance de la "vision avec" joue un rôle important dans la réalisation de la narration quasi-simultanée; en général, le héros-narrateur semble ne rien ajouter à la vision du héros-personnage: "La garde était aussi au fond, le dos tourné. Je ne voyais pas ce qu'elle faisait.

Mais au mouvement de ses bras, je pouvais croire qu'elle tricotait" (p. 17). De nombreux passages témoignent pourtant de l'utilisation d'une "vision par derrière", indice d'une situation narrative ultérieure. Ce sont en premier lieu des passages où le héros-narrateur, corrigeant la première impression du héros-personnage, se distingue par son activité analytique: "J'avais même l'impression que cette morte, couchée au milieu d'eux, ne signifiait rien à leurs yeux. Mais je crois maintenant que c'était une impression fausse" (p. 20) et "J'ai eu l'impression que Raymond savait où il allait, mais c'était sans doute faux" (p. 82). La relativisation de la première impression est également indiquée par des qualificatifs simples, qui trahissent une réflexion faite après-coup: "Et j'ai eu l'impression bizarre d'être regardé par moi-même" (p. 122), "(...) cette singulière sensation que j'ai eue (...)" (p. 151) et "J'ai eu un moment l'impression ridicule, qu'ils étaient là pour me juger" (p. 19). Tous ces passages font bien sentir le décalage entre deux visions. Les deux visions se superposent(20) selon le schéma suivant, caractéristique de la narration ultérieure(21):

Héros-narrateur		Héros-personnage	
Voix	Vision	Voix	Vision
+	+	-	+

De nombreux indices proleptiques témoignent également d'une "vision par derrière" et par là donc de la narration ultérieure. Il s'agit de passages où les expériences du héros-personnage sont interprétées par le héros-narrateur et intégrées dans le contexte des expériences postérieures. Dans tous ces passages, l'activité interprétative est purement implicite. Le commentaire à l'énoncé de la soeur dans le premier chapitre, fournit un exemple d'anticipation implicite:

"Elle m'a dit: 'Si on va doucement, on risque une insolation. Mais si on va trop vite, on est en transpiration et dans l'église on attrape un chaud et froid.' Elle avait raison. Il n'y avait pas d'issue" (p. 29).

Au moyen du commentaire constitué par le texte du narrateur, l'énoncé de la soeur est intégré dans le contexte des situations

postérieures. En premier lieu, il s'intègre dans le contexte de l'épisode au bord de la mer, où le héros-personnage se trouve situé entre la menace du soleil et la fatalité de l'action; en second lieu, dans le contexte des expériences du prisonnier ("Non, il n'y avait pas d'issue (...)") (p. 116)). Dans le passage suivant, c'est le héros-narrateur qui, en possession d'un "savoir plus", confronte une réalité sensorielle avec la négation de celle-ci: le silence et l'obscurité. De cette façon, il ajoute sa propre interprétation à l'expérience initiale du héros-personnage:

"En sortant de chez lui, j'ai refermé la porte et je suis resté un moment dans le noir, sur le palier. La maison était calme et des profondeurs de la cage d'escalier montait un souffle obscur et humide. Je n'entendais que les coups de mon sang qui bourdonnaient à mes oreilles" (p. 52).

Cette confrontation fonctionne comme anticipation de la confrontation postérieure du héros-personnage avec la réalité de la mort:

"Quand la sonnerie a encore retenti, que la porte du box s'est ouverte, c'est le silence de la salle qui est monté vers moi (...)") (p. 151).

"Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues (...)") (p. 169).

Nous reviendrons sur l'analogie évidente entre ces trois passages, quand nous traiterons du style métaphorique.

A la fin de la première partie, on rencontre une anticipation moins implicite. Le savoir exprimé ici ("Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur" (p. 88)) témoigne d'une "vision par derrière". Entre l'action narrée et la narration s'insèrent, semble-t-il, presque toute une année de prison ainsi que la condamnation à mort.

1.4. Les niveaux de la narration

Dans *L'Etranger*, certains traits du discours du narrateur présentent une incompatibilité manifeste. Alors que, d'une part, certains traits semblent rapprocher le discours du narrateur de

celui du personnage, d'autres trahissent une subjectivité narrative incompatible avec le caractère général du contexte. Nous croyons pouvoir distinguer trois niveaux textuels différents: en premier lieu, le discours du héros-personnage; en second lieu, celui du narrateur de la situation narrative simultanée et, en troisième lieu, celui du narrateur qui raconte à partir d'une situation narrative ultérieure. Le rapport des deux textes du narrateur au texte du personnage peut être mesuré par les degrés divers de narrativisation.

Dans l'ensemble, on peut observer que le discours rapporté prédomine. Il semble bien que ce soit là le procédé qui sert les intentions du journal intime et qu'indique la situation narrative simultanée(22). On rencontre un premier degré de narrativisation dans les passages en style indirect où ont été conservées des réminiscences des énoncés du personnage. C'est le cas dans les passages où le narrateur raconte les conversations du héros-personnage avec Raymond et avec Marie. Il s'agit d'exemples d'interférence textuelle, où l'activité du narrateur est seulement syntactique, tandis que celle du personnage est aussi bien d'ordre syntactique que lexical. Dans les passages suivants, la combinaison de la conjonction "que" avec les adverbes du discours rapporté ("non" ou "oui") et avec le terme modalisant ("sans doute") témoigne de la dualité textuelle:

"Comme je ne disais rien, il m'a demandé si cela m'ennuierait de la faire tout de suite et j'ai répondu que non" (p. 50).

Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non" (p. 55).

"Vous êtes jeune, et il me semble que c'est une vie qui doit vous plaire". J'ai dit que oui mais que dans le fond cela m'était égal". (p. 63).

"Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous le pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas" (p. 64).

Dans ces passages, l'activité du narrateur est très réduite. Sa passivité correspond à l'indifférence totale du héros-personnage(23). Dans les passages en style indirect libre, le narrateur semble plus actif. Ici, son activité sémantique augmente(24).

Bien que très rares dans la première partie, les exemples de style indirect libre nous semblent très significatifs. Les passages les plus importants se trouvent dans le premier chapitre. Dans la deuxième partie, on trouve un exemple à la fin du troisième chapitre, peu de temps donc avant que soit prononcée la condamnation à mort. Dans le dernier chapitre, en revanche, les exemples sont abondants. Il apparaît que l'utilisation du style indirect libre est liée aux images du soleil, de la mer et du soir et, par là, à la thématique de la mort. On en trouve un exemple dans le premier chapitre:

"A travers les lignes de cyprès (...) je comprenais maman. Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant" (p. 26).

Dans le troisième chapitre de la deuxième partie, le style indirect libre est utilisé pour exprimer les pensées du héros-personnage à la tombée du soir:

"En sortant du palais de justice pour monter dans la voiture, j'ai reconnu un court instant l'odeur et la couleur du soir d'été. (...) Oui, c'était l'heure où, il y avait bien longtemps, je me sentais content. Ce qui m'attendait alors, c'était toujours un sommeil léger et sans rêves." (pp. 137-138).

Le style indirect libre joue un rôle très important dans le dernier chapitre. La révolte contre l'aumônier ainsi qu'une partie des dernières pensées du héros-personnage sont racontées en style indirect libre:

"Il m'a semblé que je comprenais pourquoi à la fin d'une vie elle avait pris un "fiancé", pourquoi elle avait joué à recommencer. Là-bas, là-bas aussi, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique. Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle" (p. 171).

Ces trois passages fournissent des exemples de style indirect libre, où l'activité émotive du héros-narrateur semble étroitement liée à l'activité émotive du héros-personnage. Les trois passages semblent être racontés à partir de la même situation narrative. A notre avis, cette situation narrative ne peut se situer qu'après les dernières phrases du texte, dans l'espace vide entre les dernières pensées du héros-personnage et son exécution. Elle détermine l'isotopie des trois passages.

Le dernier des trois passages prépare la "catharsis" de l'action: "Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles (...)" (p. 171). Ce moment de "catharsis" coïncide avec le moment où le héros exprime le désir de tout revivre: "Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre" (p. 171). A ce moment-là, la vie du héros-personnage ne peut être revécue que par l'activité mémorative. Il s'agit là, semble-t-il, d'un acte qui s'accomplit à travers l'écriture et qui se situe dans l'espace **extradiégétique** de la fin du texte. C'est à partir de cette situation narrative que sont racontés tous les passages au style indirect libre, centrés surtout autour de la situation du **soir**. Cette situation narrative, qui est celle de l'acte de l'écriture, détermine, comme nous le démontrerons dans ce qui suit, les nombreux passages où "la prose poétique plus large" remplace le style "emprunté".

1.4.1. Les qualités discursives

Nous sommes d'avis que l'utilisation de certaines figures discursives, telle la transposition métaphorique d'une impression primitive, fournit une indication de la distance narrative(25). Placé à une certaine distance des événements à raconter, le narrateur est à même de les analyser et de les interpréter. La métaphore constitue un moyen important de l'analyse et de l'interprétation. Dans **L'Étranger**, les métaphores s'accumulent dans les passages descriptifs et coïncident souvent avec les constructions hypotactiques et avec l'utilisation de l'imparfait.

1.4.1.1. Les métaphores

Les constructions métaphoriques se rencontrent surtout dans le premier et le sixième chapitre de la première partie et dans le dernier chapitre de la deuxième partie, donc dans les chapitres qui constituent les points culminants de l'action, et dans lesquels

l'activité du héros-narrateur est la plus engagée. Il n'est donc pas surprenant que les constructions métaphoriques coïncident quelquefois avec l'utilisation du style indirect libre:

"Le soir, dans ce pays, devait être comme une trêve mélancolique. Aujourd'hui, le soleil débordant qui faisait tressaillir le paysage le rendait inhumain et déprimant" (p. 26).

"Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues (...)" (p. 169).

"Là-bas, là-bas, autour de cet asile où des vies s'éteignaient, le soir était comme une trêve mélancolique (...)" (p. 171).

Dans ces exemples d'interférence textuelle, l'activité émotive et interprétative du héros-narrateur est représentée par les constructions métaphoriques.

Dans les passages descriptifs, la métaphore constitue une transposition souvent interprétative de l'impression première du personnage. Il s'agit de constructions métaphoriques qui ne sont pas seulement dues à l'expérience du héros-personnage, mais aussi au savoir ultérieur du héros-narrateur. Dans le premier et le sixième chapitre, la métaphorisation concerne surtout les effets du soleil. Dans le sixième chapitre, les métaphores sont regroupées autour du point culminant de l'action et de sa péripétie. Il s'agit des personnifications au moyen desquelles les rapports entre le soleil et l'homme (la mer et le sable) s'expriment comme des rapports de force: "Le soleil était maintenant écrasant. il se brisait en morceaux sur le table et sur la mer" (p. 82), "Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel" (p. 84), "Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front (...)" (p. 87). Vers la fin du chapitre, le soleil tend à s'identifier avec l'arme homicide: "A chaque épée de lumière jaillie du sable (...) mes mâchoires se crispaient" (p. 85), "La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front" (p. 87) et "Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux" (p. 88). La métaphorisation repose ici sur un fondement métonymique. Dans les deux phrases suivantes, le mouvement de la mer est assimilé aux émotions de l'homme: "C'était le même éclatement rouge. Sur le sable, la mer haletait de toute la

respiration rapide et étouffée de ses petites vagues" (p. 85), "La mer a charrié un souffle épais et ardent" (p. 88).

Comme nous l'avons observé plus haut, l'utilisation des métaphores donne lieu à des anticipations implicites. Il existe une certaine analogie entre les images proleptiques du premier et celles du sixième chapitre: "Il y a eu encore l'église et (..) la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines qui s'y mêlaient (...)" (p. 29), "Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant" (p. 80) et "C'était le même éclatement rouge" (p. 85). Les images de la terre et du sable qui préfigurent le meurtre et l'exécution, traduisent une vue des choses qui ne peut être que celle d'une situation narrative ultérieure.

Dans la deuxième partie, la métaphorisation du soleil est remplacée par celle de la lumière: "la lumière crue qui coulait du ciel (...)" (p. 105), "Dehors la lumière a semblé se gonfler contre la baie" (p. 108). La métaphorisation du soir s'exprime dans les passages suivants: " (...) l'heure sans nom, où les bruits du soir montaient de tous les étages de la prison dans un cortège de silence" (p. 115) et "(...) cette rumeur du ciel avant que la nuit bascule sur le port (...)" (p. 137). Les passages où les métaphores permettent d'exprimer la conscience de la mort, sont également importants. La première de ces métaphores se trouve dans le quatrième chapitre, après l'expression de la condamnation à mort: "Quand la sonnerie a encore retenti, que la porte du box s'est ouverte, c'est le silence de la salle qui est monté vers moi (...)" (p. 151), la deuxième vers la fin du dernier chapitre dans le passage au style indirect libre: "Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi" (p. 169). Les deux passages se relient à la métaphore proleptique du troisième chapitre de la première partie: "(...) des profondeurs de la cage d'escalier montait un souffle obscur et humide" (p. 52). Il nous semble que ces trois passages peuvent être considérés comme des énoncés dérivant du même sujet d'énonciation, c'est-à-dire du héros-narrateur dans la situation narrative ultérieure.

Reprenant la métaphore relative au soir, le héros-narrateur exprime les dernières émotions du héros-personnage: "La merveilleuse paix de cet été endormi entraînait en moi comme une marée (...)", "(...) le soir était comme une trêve mélancolique (...)" et "Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour

la première fois à la tendre indifférence du monde" (p. 171).

L'emploi des métaphores permet de distinguer un niveau textuel interprétatif et analytique qui ne peut pas représenter l'expression spontanée d'une expérience immédiate du monde. L'hypothèse selon laquelle ce niveau textuel serait déterminé par une situation narrative ultérieure et extradiégétique semble confirmée par la répartition des passages métaphoriques. Concentrés dans le premier et le sixième chapitre ainsi qu'à la fin du dernier chapitre, ils fonctionnent comme des indications des dernières pensées et émotions du héros-personnage. Celles-ci semblent racontées à partir d'une situation narrative qui ne peut se situer que dans l'espace vide après le **texte**. Pour définir ce niveau textuel avec plus de précision, il est opportun de tenir également compte des constructions syntactiques et de l'utilisation des temps verbaux.

1.4.1.2. Les constructions grammaticales

Dans son "Explication de l'Etranger", Sartre avait souligné l'importance de la parataxe et du passé composé, procédés selon lui propres à désigner le rapport absurde entre le héros et le monde(26). La parataxe et le passé composé constituent les traits grammaticaux les plus caractéristiques du style "emprunté" aux américains et fondamentalement différent de "la prose poétique plus large" de Camus. Des deux procédés stylistiques c'est le dernier, caractérisé par les constructions hypotactiques et par l'utilisation fréquente de l'imparfait, qui coïncide le plus souvent avec les passages de description métaphorique, tandis que l'autre prédomine dans les passages de narration neutre (passive) des faits. Quant à l'imparfait, qui désigne une action non-propulsive située dans le passé(27), il est, conformément aux lois grammaticales, utilisé dans les passages descriptifs et analytiques. En ce sens, sa valeur informative est médiocre. Dans les passages où l'on pourrait aussi bien rencontrer le passé composé, qui est le temps verbal remplaçant le passé défini dans ce roman, l'usage de l'imparfait est d'une valeur informative plus élevée. C'est le cas entre autre, dans les deux passages suivants qui racontent une situation propulsive:

"Nous nous regardions sans baisser les yeux et tout s'arrêtait ici entre la mer, le sable et le soleil (...)" (p. 84).

"Je marchais lentement vers les rochers et je sentais mon front se gonfler sous le soleil" (p. 85).

Dans ces passages, l'usage de l'imparfait et de la métaphore, indique l'activité d'une instance narrative qui se situe dans un présent détaché du passé, autrement dit, dans une situation narrative ultérieure.

L'utilisation du passé composé se révèle d'une plus grande valeur informative. Dans presque tout le texte, à l'exception des passages au présent du narrateur (les premières lignes du premier et du dernier chapitre par exemple(28)), l'emploi du passé composé au lieu du passé défini ne laisse pas d'être insolite. Selon Harald Weinrich, il est caractéristique que le passé composé, temps verbal appartenant originellement à la "Tempusgruppe der besprochenen Welt" (ainsi que le présent et le futur), fonctionne ici comme temps verbal "der erzählten Welt" (la "Tempusgruppe" à laquelle appartiennent entre autre l'imparfait et le passé défini)(29). Fonctionnant non plus comme temps verbal "der Besprechung", mais comme temps verbal "des Erzählens", le passé composé n'en perd pas pour autant ses caractéristiques premières, comme celle qui consiste à **lier** le fait raconté au présent "der Besprechung"(30). Dans l'**Etranger**, le passé composé permet de créer l'illusion que les faits racontés appartiennent à un passé immédiatement lié au moment de la narration.

En raison de son opposition au passé composé, la valeur informative propre à l'imparfait est renforcée. Indirectement, elle dérive de la valeur informative du temps verbal opposé. En outre, grâce à sa liaison avec le style métaphorique et avec la construction hypotactique (construction syntactique propre à la prose analytique), l'imparfait apparaît comme le temps verbal de la distance, caractéristique de la narration ultérieure.

1.4.2. Les deux textes du narrateur

A côté du discours du héros-personnage, viennent donc se ranger deux niveaux discursifs différents, constitués par deux textes du narrateur. Nous pouvons définir l'un de ces textes comme déterminé par la narration ultérieure, l'autre comme déterminé par la narration simultanée. La différence fondamentale entre les deux niveaux peut être illustrée au moyen des passages suivants, dans lesquels nous soulignons les indices des situations narratives:

I Le niveau de la narration ultérieure:

"Je regardais la campagne autour de moi. A travers les **lignes** de cyprès qui **menaient** aux collines près du ciel, cette terre rousse et verte, ces maisons rares et bien **dessinées**, je **comprenais** maman. Le soir, dans ce pays, devait être comme une **trêve mélancolique**. Aujourd'hui, le soleil **débordant** qui faisait **tressaillir** le paysage le **rendait** inhumain et déprimant". (p. 26).

"**C'était** le même **éclatement** rouge. Sur le sable, la mer **haletait** de toute la **respiration** rapide et **étouffée** de ses petites vagues. Je **marchais** lentement vers les rochers et je **sentais** mon front se **gonfler** sous le soleil. Toute cette chaleur **s'appuyait** sur moi et **s'opposait** à mon avance. Et chaque fois que je **sentais** son grand **souffle** (...)" (p. 85).

"Le cri des vendeurs de journaux dans l'air déjà **détendu**, les derniers oiseaux dans le square, l'appel des marchands de sandwiches, la **plainte** des tramways dans les hauts tournants de la ville et cette **rumeur** du ciel avant que la nuit **bascule** sur le port, tout cela **recomposait** pour moi un **itinéraire d'aveugle**, que je connaissais bien avant d'entrer en prison. **Oui, c'était l'heure où, il y avait bien longtemps, je me sentais content**" (pp. 137-138).

II Le niveau de la narration quasi-simultanée:

"Quand nous **sommes arrivés** le prêtre **s'est relevé**. Il **m'a appelé** "mon fils" et **m'a dit** quelques mots. Il est **entré**; je **l'ai suivi**. J'ai vu d'un coup que les vis de la bière étaient enfoncées et qu'il y avait **quatre hommes noirs** dans la pièce. J'ai entendu en même temps le directeur me dire que la voiture attendait sur la route et le prêtre commencer ses prières. A partir de ce moment, tout **est allé** très vite. Les hommes se **sont avancés** vers la bière avec un **drap**. Le prêtre, ses suivants, le directeur et moi-même **sommes sortis**. Devant la porte, il y avait une dame que je ne connaissais pas: "M. Meursault", **a dit** le directeur" (p. 24).

La narration ultérieure est marquée par des passages descriptifs, par des expressions métaphoriques, par des constructions hypotac-

tiques et par l'emploi de l'imparfait. Dans le premier et le troisième des passages cités le style indirect libre témoigne de la participation émotive du héros-narrateur(31). Marquées par l'absence de description analytique, la narration quasi-simultanée présente, par contre, des traits caractéristiques de la description phénoménologique ("quatre hommes noirs", "un drap"). Le temps verbal utilisé est le passé composé. Conformément aux règles, l'imparfait ne fonctionne ici, que comme temps verbal de l'arrière-plan ("Tempus des Hintergrundes"(32)). Les citations des répliques sous forme du discours rapporté, fonctionnent également comme indices de la situation narrative quasi-simultanée.

Au niveau textuel de la narration quasi-simultanée se superpose le niveau textuel de la narration ultérieure. On notera l'irrégularité de cette structure de superposition, ainsi que l'entrelacement des deux niveaux dans certaines parties du texte. Dans l'ensemble, on constate que les éléments qui indiquent la narration ultérieure sont concentrés à la fin du premier, du sixième et du dernier chapitre, alors que dans les autres parties du texte c'est le niveau de la narration quasi-simultanée qui prédomine. Dans ce qui suit, nous chercherons à déterminer le principe de cette organisation.

1.4.3. L'organisation thématique

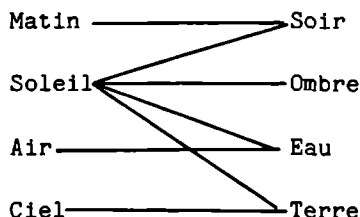
L'activité du narrateur s'affirme non seulement à travers les qualités discursives et grammaticales du texte, mais aussi à travers l'organisation du complexe thématique. C'est le héros-narrateur qui désire organiser son propre univers. Dans **L'Etranger**, ce désire s'exprime comme volonté de "tout revivre" (p. 171). L'attitude du héros-narrateur par rapport à son passé n'est pas explicitée. A la différence de la plupart des romans à la première personne, aucun cadre extradiégétique n'intervient. A la fin du dernier chapitre, on voit pourtant se dessiner le parti pris d'un narrateur qui, contrairement au narrateur présenté au commencement du même chapitre, est à même de reconnaître la valeur existentielle de la mort(33). A travers le style indirect libre émotif, le héros-narrateur s'associe à la révolte et aux dernières pensées du héros-personnage. Ils ont tous les deux la même connaissance de la mort. C'est à partir de cette connaissance, exprimée par les images répétées du soir, que s'organise le complexe thématique. Cette organisation se réalise selon les axes cosmologiques suivants:

On notera la prédominance de l'organisation selon l'axe Matin/Soir. Dans tous les chapitres de la première partie, les phases des actions racontées sont marquées par la situation du matin ou du soir. De nombreux chapitres commencent par la situation du matin et presque tous finissent par la situation du soir. Dans la deuxième partie, c'est seulement par l'alternance matin et soir que le héros-personnage peut mesurer la progression du temps. Dans le dernier chapitre, sa vie est dominée par l'attente anxieuse du matin et du soir. Dans tout le texte, la situation du matin provoque le malaise ("pour moi c'était toujours l'heure la plus difficile" (p. 22), "J'ai eu de la peine à me lever" (p. 32), "Le dimanche, j'ai eu de la peine à me réveiller" (p. 71)), alors que la situation du soir est toujours interprétée en termes de paix et de "catharsis".

La situation du matin aboutit à celle du midi, toujours caractérisée par la présence menaçante du soleil⁽³⁴⁾. Ainsi les termes **matin** et **midi** se trouvent-ils souvent remplacés par le premier des termes de l'axe cosmologique Soleil/Ombre. En face du terme négatif **soleil** s'affirment donc, d'une part le terme positif **soir**, d'autre part, les termes **ombre** et **obscurité**: "Je voyais de loin la petite masse sombre du rocher entourée d'un halo aveuglant par la lumière et la poussière de la mer (...) J'avais envie (...) envie enfin de retrouver l'ombre et son repos" (p. 85). Le terme négatif **soleil** s'oppose au terme positif **eau**. Entre l'élément eau et l'homme (le "moi" du héros-personnage) il y a une parenté très accusée. Ils sont tous les deux des victimes par rapport à la menace du soleil (cf. la personnification de la mer p. 85). D'où la symbolisation de l'eau (la source et la mer) comme refuge et lieu de libération: "Je pensais à la source fraîche derrière le rocher. J'avais envie de retrouver le murmure de son eau, envie de fuir le soleil" (p. 85), "(...) l'envie me prenait d'être sur une plage et de descendre vers la mer. A imaginer le bruit des premières vagues sous la plante de mes pieds, l'entrée du corps dans l'eau" (p. 109). A la fin du roman, l'expérience de la "catharsis" est concrétisée par les termes positifs **soir** et **eau**: "La merveilleuse paix de cet été endormi entraînait en moi comme une marée" (p. 171). Au terme négatif **soleil** se relient les termes **ciel** ("le bleu déjà dur du ciel" (p. 74), "la pluie aveuglante qui tombait du ciel" (p. 84), "la lumière crue qui

coulait du ciel" (p. 105)) et **air** ("l'air épais de la salle" (p. 146))(35). Aux termes négatifs **soleil** et **ciel** se relie encore par opposition le terme positif **terre** (ou **sable**). Comme l'eau (et l'homme), la terre et le sable sont victimes de la menace du soleil. "L'éclat du ciel insoutenable (...) Le soleil avait fait éclater le goudron" (p. 28), "la terre couleur de sang qui roulait sur la bière de maman, la chair blanche des racines (...)" (p. 29) et "Le sable surchauffé me semblait rouge maintenant" (p. 80).

On peut illustrer les relations des termes des axes cosmologiques de la façon suivante. Ce schéma met en évidence la position centrale du terme négatif **soleil**:



Les termes des axes cosmologiques sont à rapprocher des termes d'une structure noologique(36). Contrairement aux termes des axes cosmologiques, ceux des structures noologiques sont dépourvus de valeur stable (positive ou négative). Dans le dernier chapitre, le héros-personnage/narrateur est ainsi à même d'interpréter sa vie en termes négatifs de "non-vie":

"Du fond de mon avenir, pendant toute cette vie absurde que j'avais menée, un souffle obscur remontait vers moi à travers des années qui n'étaient pas encore venues et ce souffle égalisait sur son passage tout ce qu'on me proposait alors dans les années pas plus réelles que je vivais" (p. 169).

En même temps le héros-personnage/narrateur peut interpréter la mort de l'autre (de la mère) en termes de "non-mort" ("maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre" (p. 171)). Ici se réalisent deux structures de transformation dont la première concerne le "moi" d'autrefois, et la deuxième le personnage de l'autre. Ces transformations, dues à la réévaluation de son passé par le héros, peuvent être définies comme des transformations rétrospectives. Les deux structures sont complétées par deux

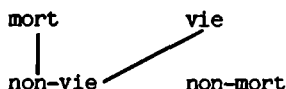
structures de transformations prospectives. Celles qui concernent le présent du narrateur et de l'autre (l'aumônier). Pendant la révolte finale, le héros-personnage/narrateur interprète la vie de l'autre comme "non-vie" et sa propre mort (et vie dans la situation extrême) comme "non-mort":

"Il n'était même pas sûr d'être en vie puisqu'il vivait comme un mort. Moi, j'avais l'air d'avoir les mains vides. Mais j'étais sûr de moi, sûr de tout, plus sûr que lui, sûr de ma vie et de cette mort qui allait venir" (p. 169).

Les quatre structures de transformation se réalisent selon les schémas suivants(37):

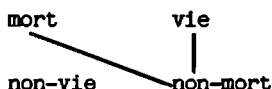
I les transformations rétrospectives:

a. réévaluation du 'moi':



(commentaire: négation du terme
'vie';
affirmation du
terme 'mort')

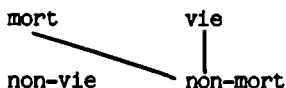
b. réévaluation de l'autre:



(commentaire: négation du terme
'mort';
affirmation du
terme 'vie')

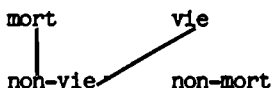
II les transformations prospectives:

a. le 'moi'



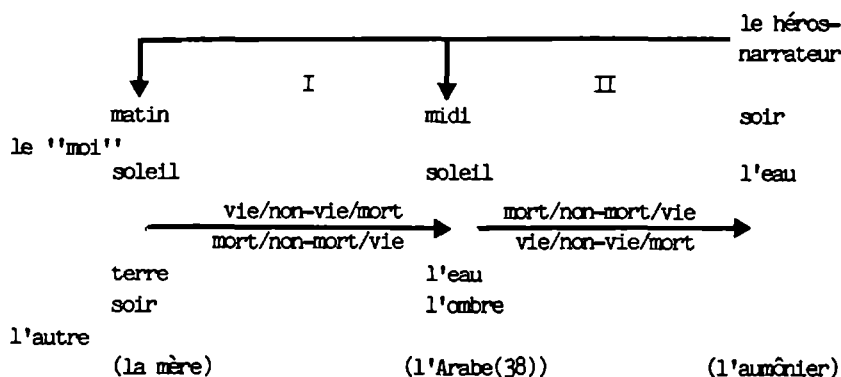
(commentaire: négation du terme
'mort', affirmation du terme
'vie')

b. l'autre:



(commentaire: négation du
terme 'vie', affirmation du
terme 'mort')

Les quatre structures de transformation expriment la conviction du héros-narrateur. C'est à partir de cette conviction que s'organise le complexe thématique. Le fait que les termes des axes cosmologiques illustrent la valeur (positive/négative) des termes noologiques est caractéristique de cette organisation. Le terme **vie** vécue comme **non-vie** et donc comme **mort**, est illustré par les termes négatifs **matin** et **soleil**; le terme **mort** défini comme **non-mort** et donc comme **vie**, par les termes positifs **soir**, **eau** et **terre**. L'organisation thématique peut s'illustrer au moyen du schéma suivant. Le schéma nous permet de voir comment cette organisation est déterminée par la conviction du héros-narrateur:



1.5. La position du narrateur et la structure typologique du roman

Il est maintenant possible de définir la position du narrateur et la relation entre le journal intime et le roman-mémoires. Dans la première partie c'est la narration quasi-simultanée, caractéristique du journal intime, qui prédomine. Les indications les plus importantes de la narration quasi-simultanée sont constituées par l'organisation chronologique, la narration singulative et la vision "avec". L'utilisation du passé composé et de la parataxe, contribuent en outre à renforcer l'effet de journal intime. Dans la première partie, la quasi-simultanéité de l'action narrée et de la narration est d'ailleurs suggérée par les nombreuses indications temporelles déictiques ("aujourd'hui", "ce matin", "hier", "demain"), qui font défaut dans la deuxième partie. Dans la deuxième

partie, la narration simultanée, réalisée surtout dans le troisième et le quatrième chapitre, s'explique par rapport à la situation narrative représentée au commencement du cinquième chapitre.

Caractéristique du roman-mémoires, la narration ultérieure s'affirme aussi bien dans la première que dans la deuxième partie. Parmi les indications de la narration ultérieure, viennent d'abord les indications temporelles non-déictiques ("le lendemain", "le matin", "le dimanche" dans la première partie, "le lendemain", "ce premier jour", "le jour où", "ce jour-là" et "l'après-midi" dans la deuxième partie). Viennent ensuite la narration itérative, la structure anacronique (dans la deuxième partie) et la vision "par derrière". Il est également à noter que certaines qualités discursives fonctionnent comme indications de la narration ultérieure. Les constructions métaphoriques, qui indiquent un recul interprétatif et analytique de la part du narrateur jouent ici un rôle important. Dans les passages descriptifs, la distance entre le narrateur et le narré est soulignée par l'utilisation de l'imparfait et des constructions hypotactiques.

Le niveau de la narration ultérieure est à relier aux deux situations narratives différentes signalées ci-dessus. L'une des deux situations narratives coïncide avec la situation au présent du dernier chapitre, l'autre est à situer dans l'espace extradiégétique qui intervient entre les dernières pensées du héros-personnage et l'exécution. L'une s'affirme directement au moyen de la situation au présent, l'autre de façon indirecte, à travers les passages en style indirect libre à la fin du texte. On peut définir la première des deux situations narratives comme une situation d'attente et d'espérance incertaine: le héros-narrateur est préoccupé de la possibilité du pourvoi. On peut définir la deuxième en termes de connaissance, de certitude et de renoncement. Les deux situations narratives diffèrent fondamentalement l'une de l'autre. Ce n'est pas la première, mais la seconde qui représente "le dernier aperçu" de Meursault. Il y a désaccord évident entre les pensées exprimées par le héros-narrateur au commencement du chapitre et la connaissance du héros-personnage/narrateur à la fin du chapitre. C'est le premier qui est préoccupé de la possibilité d'un pourvoi et qui, selon ce que semble indiquer la représentation de la situation narrative dans le deuxième chapitre de la dernière partie, recule devant la situation du soir: "Le jour finissait et c'était l'heure dont je ne veux pas parler (...)" (p. 115), tandis que l'autre, acceptant la certitude de la mort, interprète la situation du soir en termes de "catharsis". Entre la situation des premières phrases du dernier

chapitre et la fin du chapitre, s'accomplit la transformation que nous avons signalée plus haut (mort/non-mort/vie). Coïncidant avec le premier terme du schéma, le savoir du héros-narrateur au commencement du chapitre est inférieure au savoir du héros-personnage/narrateur à la fin du chapitre, qui coïncide avec les deux derniers termes du schéma.

Les deux situations narratives semblent déjà préparées dans le deuxième chapitre de la dernière partie. C'est à partir de ce moment-là que le héros-personnage, en prison depuis plusieurs mois, apprend à se souvenir: "J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir" (p. 112). Il s'agit d'une activité spontanée et orale: "J'ai compris que pendant tout ce temps j'avais parlé seul" (p. 116). Il s'agit en outre d'une activité mémorative thématisée, racontée à partir de la situation narrative ultérieure. Ce dont témoigne le passage suivant où la pensée du héros-personnage est racontée en style indirect libre: "Je me suis souvenu alors de ce que disait l'infirmière à l'enterrement de maman. Non, il n'y avait pas d'issue et personne ne peut s'imaginer ce que sont les soirs dans les prisons" (p.116).

Il apparaît que le journal intime constitue une fiction à l'intérieur de la fiction. Trop de données (déplacements incertains des situations narratives, interférences fréquentes d'éléments d'une narration ultérieure) témoignent de l'inauthenticité du journal intime. A notre avis, le journal intime représente la rédaction ultérieure des notes primitives. Seul le personnage Meursault qui fait face à la mort est à même de faire usage de l'écriture pour composer le journal intime. Tel qu'il se présente dans la première partie, le personnage Meursault serait tout juste capable de prendre des notes éparses. La narration quasi-simultanée du journal intime s'explique par le désir du héros-personnage de "tout revivre". Motivé par ce désir, le héros-narrateur rédige ses notes. Au moyen d'indications temporelles déictiques, du passé composé et de la parataxe, il crée l'illusion du journal intime, réalisant ainsi le désir de revivre le passé comme un présent.

2. LA LUNA E I FALÒ

DE
CESARE PAVESE

LA CRISE DE LA MEMOIRE

2.1. L'activité mémorative

Dans *La luna e i falò*, l'activité de la mémoire occupe une position centrale. De même que dans *A la recherche du temps perdu* il s'agit d'une activité qui ne coïncide pas avec l'acte narratif. Dans *La Recherche*, le goût de la madeleine permet au héros-médiateur de se rappeler son enfance à Combray. Dans *La luna e i falò*, la confrontation du héros-médiateur avec son pays natal crée la première condition de l'activité narrative. Il s'agit, dans les deux textes, d'une activité qui appartient non plus au présent du narrateur, mais au passé du médiateur. A l'expérience du héros-médiateur chez Proust ("Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine (...)") (I, p. 60)), correspond l'expérience du héros-médiateur chez Pavese: "D'improvviso mi ricordai quante volte avevo avuto i geloni, le croste sulle ginocchia, le labbra spaccate (...)") (p. 32)(1). Au temps verbal de la situation narrative se substituent les temps verbaux de l'action narrée.

Dans *La Recherche* comme dans *La luna e i falò*, la présence du héros-médiateur souligne d'une part la distance entre le héros-narrateur et le héros-personnage, et ouvre d'autre part la possibilité de surmonter cette distance. Dans *La Recherche* cependant, l'activité du héros-médiateur n'est explicitée que dans des passages isolés (celui des nuits d'insomnie, celui de la madeleine et celui des "révélation" finales(2)), alors que dans *La luna e i falò* l'activité du héros-médiateur est plus continue. Ainsi, dans la plus grande partie du texte, le présent du narrateur est-il remplacé par le passé du héros-médiateur et non par le passé du héros-personnage. A côté du héros-médiateur se rangent d'autres médiateurs du passé: Nuto (médiateur du passé de la guerre des partisans) et Cinto (médiateur indirect des années d'enfance).

La distinction proustienne entre la mémoire "volontaire" et la mémoire "involontaire"(3) peut aussi s'appliquer au roman de Pavese. La mémoration voulue est toujours condamnée à l'échec. La distance entre le héros-médiateur et le passé est soulignée par l'inutilité de la mémoration voulue. L'activité mémorative volon-

taire constitue un effort qui provient du désir désespéré de retrouver le passé: "Adesso a pensarci rimpiangevo quei tempi, avrei voluto ritrovarmici" (p. 101).

L'activité mémorative réussit lorsqu'elle est stimulée par les impressions reçues du dehors. L'activité de la mémoire involontaire s'éveille quand il y a rencontre avec les lieux de l'enfance ("Quella macchia di canne e, dietro, i pini rossastri e l'erba sotto, rigogliosa, mi ricordavano la conca in cima alla vigna di Gaminella" (p. 47)), et confrontation avec les personnages-médiateurs. La rencontre avec Cinto provoque toute une série de souvenirs: "D'improvviso mi ricordai quante volte avevo avuto i geloni, le croste sulle ginocchia, le labbra spaccate. Mi ricordai che mettevo gli zoccoli soltanto d'inverno. Mi ricordai come la mamma Virgilia strappava la pelle ai conigli" (p. 32). Les souvenirs des années de jeunesse à la Mora sont suscités par les "récits" de Nuto: "E adesso mi raccontava della sua vita di musicante. Che cosa mangiavano, bisognava sentire. Mi tornavano in mente le cene di cui si raccontava alla Mora, cene d'altri paesi e d'altri tempi" (pp. 16-17).

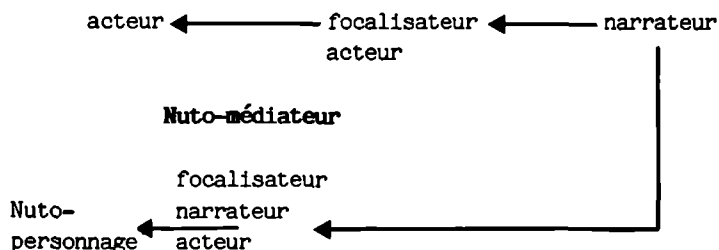
Très souvent ce sont des impressions sensorielles, un certain parfum, un son ou une certaine saveur, qui stimulent l'activité de la mémoire. L'analogie avec les "réminiscences" proustiennes(4) est évidente: "tutto quello che per tanti anni ti sei portato dentro senza saperlo si sveglia adesso al tintinnio di una martinicca, al colpo di coda di un bue, al gusto di una minestra, a una voce che senti sulla piazza di notte" (p. 54) et "Per tanti anni mi era bastata una ventata di tiglio la sera, e mi sentivo un altro, mi sentivo davvero io" (p. 136)(5).

2.2. La position des instances narratives et les niveaux temporels

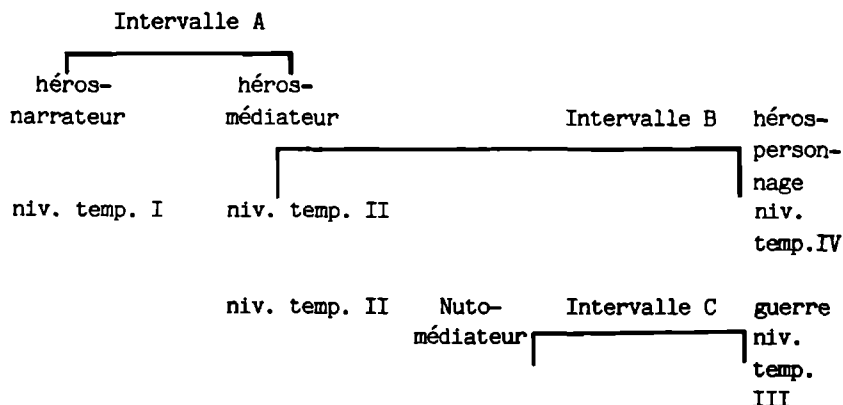
Dans *La Luna e i falò* les rapports entre les diverses instances narratives sont de caractère complexe. Entre les instances narratives du héros-personnage et du héros-narrateur s'insère l'instance du héros-médiateur. Ce dernier fonctionne soit comme acteur à l'intérieur du narré, soit comme focalisateur, et dans certains passages de narration diégétique, comme sujet d'énonciation; le héros-narrateur fonctionne, lui, essentiellement comme narrateur et le héros-personnage essentiellement comme acteur. La médiation du passé se réalise aussi au moyen du personnage Nuto. Celui-ci représente une instance de médiation nécessaire à la

médiation réalisée par le héros-médiateur. Les deux médiateurs se complètent. Trois activités narratives se relient à l'instance de Nuto. Nuto est en premier lieu acteur à l'intérieur du narré du héros-narrateur, en second et en troisième lieu il est focalisateur et narrateur du passé. Cette dernière fonction lui permet dans certains passages du texte (nous y reviendrons) de remplacer le héros-narrateur. Les activités intradiégétiques du héros-médiateur et de Nuto par rapport à l'activité extradiégétique du héros-narrateur peuvent être schématisées de la façon suivante:

le héros-personnage le héros-médiateur le héros-narrateur



A cause de l'intervention des instances de médiation, la relation temporelle simple entre le niveau du présent du narrateur et celui du passé du personnage est remplacée par une structure de plusieurs dimensions. Le schéma suivant permet de mettre cette structure en relief:



Nous distinguons ainsi entre quatre niveaux temporels séparés les uns des autres par trois intervalles temporels. La distance initiale entre le niveau temporel I et le niveau temporel IV est médiatisée au moyen du niveau temporel du héros-médiateur (niveau temporel II). La distance entre le niveau temporel du héros-narrateur et le niveau temporel III (qui représente une lacune dans le passé du héros-narrateur) est médiatisée par les interventions de Nuto.

2.2.1. Le niveau temporel de la narration (niv. temp. I)

Le présent de la situation narrative est représenté dans le premier chapitre, au commencement du deuxième et du cinquième chapitre. Dispersés tout au long du texte, certains indices viennent ponctuer ce présent. Dans les trois chapitres cités, le présent du narrateur indique la survivance du "cadre" traditionnel. Le sujet d'énonciation et le sujet intermédiaire se rencontrent à nouveau dans la même instance, celle du héros-narrateur. Cette situation n'est pourtant pas stable. Il y a distribution des activités à l'intérieur d'un même passage, voire d'une même phrase. Bien que le héros-narrateur parle encore, c'est le héros-médiateur qui agit. Les passages suivants dans lesquels les temps verbaux des propositions principales (le présent et le parfait (*passato prossimo*)) sont remplacés par l'imparfait et le plus-que-parfait dans les subordonnées, témoignent de ce glissement du niveau du narrateur à celui du médiateur (du niveau temporel I au niveau temporel II): "Quest'estate sono sceso all'albergo dell'Angelo, sulla piazza del paese, dove più nessuno mi conosceva, tanto sono grand'e grosso. Neanch'io in paese conoscevo nessuno;" (p. 14) et "Fa un sole su questi bricchi, un riverbero di grillaia e di tufi che mi ero dimenticato" (p. 29)(6), (C'est nous qui soulignons).

Presque tous les passages au présent du narrateur se rapportent à l'éventuel retour au pays natal et à l'espoir de retrouver le passé. Dans le premier chapitre, le héros - narrateur s'avoue ignorant de son origine ("Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi."(p. 9)) et prend conscience de ce que signifie avoir un pays natal ("Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti;" (p. 12)). La situation existentielle du héros-narrateur se présente comme un présent itératif, qui comprend toutes ses tentatives de retrouver le pays natal, la terre et le passé: "Da un

anno che lo tengo d'occhio e quando posso ci scappo da Genova, mi sfugge di mano;" (p. 12). Ce n'est qu'au commencement du cinquième chapitre qu'on trouve une indication de la situation actuelle et concrète du héros-narrateur: "Fa un sole su questi bricchi (...) Qui il caldo più che scendere dal cielo esce da sotto - dalla terra, dal fondo tra le viti (...) ci sono dentro anch'io a quest'odore" (p. 29). C'est là un passage qui, de façon implicite, exprime l'espoir d'un retour possible au pays natal, à la terre et au passé.

Etant donné que les références aux circonstances concrètes de la situation narrative sont peu nombreuses, il est difficile de déterminer la distance temporelle de l' intervalle A. On trouve pourtant quelques rares indications qui plaident en faveur d'une distance courte. A partir du passage suivant: "Quest'estate sono sceso all'albergo dell'Angelo"(p. 14), on peut conclure que la distance entre la narration et l'acte narré ne dépasse pas la limite de l'été ou de l'automne. L'acte narré, qui comprend les confrontations avec les lieux et les personnages du pays natal ainsi que l'activité mémorative, se déroule suivant un rythme parallèle à celui de l'acte narratif. La narration commence immédiatement après l'arrivée du héros - narrateur à "l'albergo dell'Angelo" et finit après son départ au mois d'août. L'acte mémoratif s'achève peu de temps avant cette date. La distance entre l'acte narratif et l'acte mémoratif n'est jamais de grandeur telle que le héros-narrateur ne puisse embrasser ou dominer tout le déroulement de l'acte mémoratif. La vision du héros-narrateur par rapport au héros-médiateur peut donc être conçue comme vision "avec" au sens le plus strict du terme. Plusieurs passages révèlent que le héros-narrateur n'est pas plus renseigné sur le destin de Santina que ne l'est le héros-médiateur. Ainsi comprennent-ils mal l'attitude de Nuto dans la scène suivante:

"... E la piccola, Santina, che fine ha fatto?

Nuto pensava ancora al suo prete e alle spie, perché storse la bocca un'altra volta e trangugiò saliva." (p. 73)

Ainsi, jusque vers la fin du roman, ils restent tous deux ignorants des motifs du silence de Nuto: "M'ero già accorto che della Mora non parlava volentieri." (p. 51) et "Nuto non parla volentieri della Mora, (...)" (p. 137). Entre le héros- narrateur et le héros-médiateur il y a ainsi une relation temporelle quasi-simultanée, caractéristique d'ailleurs du journal intime par opposition au roman-mémoires. Ce qui distingue *La luna e i falò* du romans-mémoires

traditionnel, c'est la mobilité qui caractérise si bien la position du héros-narrateur que celle du héros-médiateur. À cause de cette double mobilité, on assiste à la réalisation d'une structure insolite: le passé de l'acte mémoratif précède de si peu le présent de la narration que les premières phases du présent, au lieu d'être postérieures aux dernières phases du passé, leur sont antérieures. A l'opposé de la structure traditionnelle:

narré:

narration:

a	b	c	d	e	f	+	g	
héros-personnage					héros-narra- teur			La phase g reste posté- rieure à toutes les phases du narré

se réalise la structure suivante (7):

Narration:

a	b	c	d	e	f
héros-narrateur					

Les phases a, b, et c
restent antérieures
aux phases
d₁, e₁, et f₁

narré:

héros-médiateur

a ₁	b ₁	c ₁	d ₁	e ₁	f ₁
----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------

Dans les derniers chapitres, l'activité mémorative semble incidemment assumée par le héros-narrateur. Au lieu des "mi ricordai" ou "mi ricordavo" on rencontre des énoncés comme les suivants: "Mi ricordo che (...)" (p. 147) et "Ricordo una domenica d'estate (...)" (p. 157). Nous reviendrons plus loin sur la cause de ce déplacement de l'acte mémoratif.

2.2.2 Le niveau temporel des médiateurs (niv.temp.II)

Le retour du héros au pays natal et ses rencontres avec les lieux et les personnages de l'enfance ne constituent pas une action narrée autonome, mais seulement la présupposition de l'acte mémoratif. Les instances centrales au niveau temporel II sont

davantage représentées par les médiateurs (le héros lui-même et Nuto) que par des personnages actifs. La fonction principale du héros-médiateur est la focalisation, alors que Nuto fonctionne comme focalisateur et comme narrateur au deuxième degré.

L'acte mémoratif se distingue par l'effort qu'il exige du médiateur. Le héros-médiateur est lui-même conscient de ne plus connaître les mythes du pays natal: "Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla" (p. 53). L'acte mémoratif ne réussit que s'il est stimulé par les lieux ("Quella macchia di canne e, dietro, i pini rossastri e l'erba sotto, rigogliosa, mi ricordavano la conca in cima alla vigna di Gaminella." (p. 47)), par les personnages du pays d'enfance et par Nuto. Sans l'intervention de Nuto, les années de guerre resteraient vides et le héros-médiateur ne se serait jamais souvenu de certains événements de sa jeunesse. Même dans le cas de Nuto, l'acte mémoratif ne s'accomplit qu'avec difficulté. La confession de Nuto est différée de jour en jour et ne s'accomplit que dans les derniers chapitres du roman.

L'ordre de l'action narrée est déterminé par l'activité mémorative. Dans la première partie du roman (des chapitres I à XIII) où la mémoration est encore très laborieuse, le niveau du héros-personnage (niv.temp.IV) occupe une place assez modeste. Les actions qui appartiennent au passé de l'enfance et à la première jeunesse se présentent dans un ordre diffus et fragmentaire. A partir du XIVe et jusqu'au XXXIe chapitre (à l'exclusion des chapitres XXVI et XXVII) l'action au niveau du héros-personnage (niv. temps.IV) se déroule de façon plus continue. Une fois la narration des années passées à la Mora recommencée, l'intervention du héros-médiateur semble de plus en plus superflue. Les premiers souvenirs des années à la Mora déclenchent le mécanisme de la mémoire. Au lieu de la situation des chapitres précédents: "io mi ricordavo che (...)" se présentent peu à peu les situations suivantes: "Mi ricordo l'ultimo lavoro dell'inverno (...)" (p. 104), "Ricordo bene quelle sere (...)" (p. 125) et "Mi ricordo, che nella stalla (...)" (p. 147) (cf. aussi p. 157). L'activité mémorative, jusqu'ici située au niveau intradiégétique, se déplace maintenant vers le niveau extradiégétique. Le héros-médiateur a accompli sa tâche de médiation. La confrontation avec les lieux et les personnages du pays natal ne forme plus la seule condition à la narration. Pour les années passées à la Mora, l'activité mémorative est maintenant assumée par le héros-narrateur, et, pour les années de guerre, elle est assumée par Nuto.

2.2.3. Le niveau temporel du héros-personnage (niv.temp.IV)

Les premiers efforts de la mémoire sont laborieux et valent beaucoup de peine au héros-médiateur. Ainsi l'action de l'enfance du héros se manifeste-t-elle de façon fragmentaire et diffuse.

La narration des années d'enfance dépend de la confrontation avec les coins du pays (la Gaminella) et avec le jeune Cinto. La rencontre avec Cinto provoque toute une série de souvenirs: "D'improvviso mi ricordai quante volte avevo avuto i geloni, le croste sulle ginocchia, le labbra spaccate. Mi ricordai che mettevo gli zoccoli soltanto d'inverno. Mi ricordai come la mamma Virgilia strappava la pelle ai conigli (...)" (p. 32). Le héros-médiateur fait à plusieurs reprises le parallèle entre Cinto et lui-même: "-Ero un ragazzo come te-gli dissi - e stavo qui con Padrino, avevamo una capra (...)" (p. 37). Le héros-médiateur se définit comme un garçon avec les mêmes désirs et les mêmes rêves que le jeune Cinto: "Allora mi ricordai dei miei tempi e dissi a Cinto:-Se passi domenica dall'Angelo, ti regalo un bel coltello chiuso, col fermaglio (...)" (p. 88).

Le niveau temporel de la jeunesse à la Mora présente beaucoup d'analogies avec le niveau du narré dans le roman-mémoires traditionnel. La mémoration des années de jeunesse à la Mora est bien plus productive que celle de l'enfance. Une fois le mécanisme de la mémoire déclenché, le héros peut évoquer son passé de façon plus continue et plus détaillée. Comme les événements narrés dans le roman-mémoires traditionnel, les années d'enfance, et surtout les années à la Mora, se succèdent dans un ordre quasi chronologique. L'ordre chronologique domine le schéma général des phases principales, ce qui n'implique pas l'absence d'inversions des phases secondaires(8). Dans la narration des souvenirs liés à la jeunesse à la Mora (les chapitres XIV - XVIII, XX, XXII et XXVII - XXX), le schéma général de l'ordre chronologique est maintenu: on suit le héros-personnage de son arrivée à la Mora jusqu'à son départ, et les "héroïnes" (Irene et Silvia) de leur gloire initiale jusqu'à leur déchéance finale. Entre les deux pôles du *terminus ab quo* et du *terminus ad quem* du narré, l'ordre chronologique de la narration singulative est entravé de longs passages de narration itérative: "Il bello di quei tempi era che tutto si faceva a stagione, (...) l'inverno si rientrava in cucina con gli zoccoli pesanti di terra, le mani scorticate e la spalla rotta dall'aratro, ma poi, voltate quelle stoppie, era finita, e cadeva la neve" (p. 104). Ici l'organisation thématique est, d'une part, indication de distance (le héros-narrateur domine à tel point le narré, qu'il est

en état de résumer les événements qui concernent les saisons). D'autre part, l'organisation thématique désigne la tentative de se rapprocher du passé au moyen d'une mémoire "en activité"(9). C'est aussi la réalité de l'activité mémorative qui explique l'inversion entre les actions racontées dans les chapitres XXIX et XXX. L'activité mémorative suit ici la logique des associations contrastées: d'une part, la ruine des héroïnes (chap. XXIX), d'autre part, leurs splendeurs d'autrefois (chap. XXX). L'organisation des dernières phases de l'action de la Mora est déterminée par les événements qui se placent au niveau du héros-médiateur. C'est à cause de la catastrophe survenue au niveau temporel II (l'incendie de la Gaminella) que la narration du passé personnel est reportée. C'est aussi à cause de cette catastrophe que la mémoire se dirige, dans les chapitres XXVIII et XXIX, vers la fin catastrophique de l'action de la Mora. L'ordre des événements **racontés** dépend ainsi des événements **vécus**. Au lieu d'une structure unilinéaire, où prédominerait l'action racontée, il se réalise ici une structure bilinéaire, dans laquelle le niveau intermédiaire (le niveau des expériences vécues) se mêle au niveau du passé raconté(10).

2.2.4. Le niveau temporel de la guerre (niv. temp. III)

Le passé de Nuto, un niveau temporel qui s'insère entre le niveau des médiateurs et celui du héros-personnage, occupe une position centrale. Le passé de Nuto représente un espace temporel qui pour le héros représente un vide causé par son absence pendant les années décisives de la guerre de partisans.

Alors que le passé vécu de Nuto constitue la condition positive d'une réintégration possible dans le passé, le passé vide du héros (les années d'émigration en Amérique) en constitue la négation. Il est significatif que, pendant les années en Amérique, le temps ne joue aucun rôle. Les années en Amérique passent sans césures, avec une monotonie itérative. Dans la disposition du roman, les années en Amérique représentent une lacune symbolisée par le voyage nocturne dans un camion qui traverse un paysage désert (cf. pp. 59-63). Les années en Amérique constituent même une négation de la valeur de la mémoire et de l'existence du passé: "In America si faceva così - quando eri stufo di una cosa, di un lavoro, di un posto, cambiavi. Laggiù perfino dei paesi interi con l'osteria, il municipio e i negozi adesso sono vuoti, come un camposanto" (p. 137) et "Di dove uno venisse, chi fosse suo padre o suo nonno, non succedeva mai di chiederlo a nessuno" (p. 111). Le contraste entre

les "Américains" (y compris le héros retourné d'Amérique) et les gens du pays est évident. Ceux-ci possèdent un passé, ceux-là ont perdu le leur: "- Lei, - mi disse, - non sa che cos'è vivere senza un pezzo di terra in questi paesi. Lei, dove ha i suoi morti? Gli dissi che non lo sapevo..." (p. 47). Ainsi, ce sont les habitants du pays qui se souviennent de ce que le héros-médiateur a oublié: "Non erano cambiati gran che; io, ero cambiato. Si ricordavano di cose, che avevo fatto e avevo detto, di scherzi, di botte, di storie che avevo dimenticato" (p. 137).

Le même contraste se manifeste dans les rapports entre le héros et Nuto. Les années d'absence du héros sont les années mêmes que Nuto sait combler avec l'expérience de la guerre. L'attitude de Nuto envers son passé diffère de celle du héros. Alors que ce dernier recherche son passé, désire se retrouver "nel cortile della Mora" (p. 101), Nuto, déjà en possession de son passé, cherche à le fuir: "- Andiamo a casa, - disse Nuto.- Volevo svagarmi, ma neanche con te non posso" (p. 73) et "Nuto non parla volentieri della Mora, (...)" (p. 137). L'acte mémoratif de Nuto reste suspendu jusqu'après cet événement décisif qu'est l'incendie de la Gaminella. La confession de Nuto se situe dans les deux derniers chapitres. A la veille du départ du héros, Nuto commence son récit: "C'era stato un tempo, raccontò Nuto, che, quando lui passava a Canelli ..." (p. 166). C'est Nuto qui, peu à peu, assume, non seulement l'activité du médiateur, mais aussi, jusqu'à un certain point, celle du narrateur. Ainsi le dernier chapitre est dominé par le récit du passé de Nuto. Les interférences du niveau du héros-médiateur sont très peu nombreuses (cf. p. 171 et p. 173). C'est sur le récit de Nuto que le roman s'achève. Après les dernières phrases de Nuto ("A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò" (p. 173)) il n'y a aucun commentaire de la part du narrateur, seul l'espace vide de la fin du texte.

2.2.5. La médiation et la réduction formelle des distances

L'insertion des niveaux intermédiaires implique deux aspects caractéristiques de la réalisation du roman-mémoires moderne. Ainsi s'exprime, d'une part, le doute de la récupérabilité du passé et, d'autre part, la conscience de la distance insurmontable entre le présent et le passé. A la convention des distances temporelles du roman-mémoires traditionnel, le roman-mémoires moderne répond par la problématisation générale des conséquences existentielles de ces distances(11). La technique de l'insertion des niveaux

intermédiaires, représente une solution formelle du problème. La distance temporelle originelle, est médiatisée par les niveaux intermédiaires qui constituent des relais entre le présent de la narration et les expériences du passé(12). Il est significatif que le texte s'achève sur l'activité de médiation. L'absence d'un commentaire final de la part du narrateur, provoque l'effacement de la distance originelle(13).

Dans *La luna e i falò*, la médiation des distances originelles est réussie pour ce qui est des structures temporelles. Dans ce qui suit, nous essayerons de déterminer si une médiation analogue se réalise aussi sur le plan des niveaux narratifs. Enfin, nous analyserons plus loin les solutions fournies par le plan thématique du texte.

2.3. Les visions

Dans *La luna e i falò*, la relation entre les visions se réalise de façon tout à fait contraire au roman-mémoires traditionnel. Alors que dans ce dernier, le héros-narrateur représente une vision supérieure à celle du héros-personnage, dans *La luna e i falò* c'est "le savoir" du héros-narrateur qui s'avère inférieur au "savoir" des autres instances narratives. L'ordre hiérarchique des visions du roman-mémoires traditionnel est ici renversé:

Le roman-mémoires
traditionnel:

La luna e i falò

N	P	N	P
savoir	savoir	savoir	savoir
plus	moins	moins	plus

Ainsi, la vision du héros-narrateur peut-elle être caractérisée comme inférieure à celle du héros-médiateur, celle de ce dernier comme inférieure à celle des personnages (de Cinto et surtout de Nuto). Dans un certain sens, la vision du héros-narrateur/médiateur est inférieure même à la vision du héros-personnage: le héros-narrateur/médiateur cherche à savoir tout ce qu'il a su autrefois.

2.3.1. Le héros-narrateur et le héros-médiateur

Dans les rares passages où le héros-narrateur apparaît dans sa situation narrative (donc dans le premier et au commencement du cinquième chapitre), il se présente comme sujet d'énonciation et comme focalisateur. A l'exclusion du commencement du cinquième chapitre ("Fa un sole su questi bricchi, (...)") (p. 29), sa vision peut être définie moins en termes de "voir" qu'en termes de "savoir". Il s'agit cependant d'un savoir limité, dont les caractéristiques sont plutôt négatives (le non-savoir) que positives. Le héros-narrateur ne connaît pas son origine, il ne sait pas encore quel est son vrai pays: "Possibile che a quarant'anni, e con tutto il mondo che ho visto, non sappia ancora che cos' è il mio paese?" (p. 13). Son ignorance à l'égard du sommet de la colline est une indication évidente de son "non-savoir": "La collina di Gaminella, un versante lungo e ininterrotto di vigne e di rive, un pendio così insensibile che alzando la testa **non se ne vede** la cima - e in cima, **chi sa dove**, ci sono altre vigne(...)" (p. 10) (c'est nous qui soulignons). Vers la fin du texte, ce lieu bien connu de Nuto sera dévoilé pour le héros-médiateur et par conséquent pour le héros-narrateur.

La relation entre le héros-narrateur et le héros-médiateur peut, nous l'avons dit, être caractérisée en termes de vision "avec". La vision du héros-narrateur est complètement recouverte par celle du héros-médiateur. Le savoir du héros-narrateur dépend essentiellement du savoir du héros-médiateur⁽¹⁴⁾. Ce n'est qu'après coup que le héros-narrateur arrive à savoir ce que le héros-médiateur sait déjà. D'où il résulte que le héros-narrateur (pendant les premières phases de l'action) "sait" **moins** que le héros-médiateur (pendant les dernières phases de l'action).

2.3.2. Le héros-narrateur/médiateur et les personnages secondaires (Cinto e Nuto)

En général, la relation entre le héros-narrateur/médiateur et les personnages secondaires peut être déterminée en termes de "savoir moins" et de "savoir plus". Face à l'ignorance du héros, se dresse le "savoir" des autres. Vis-à-vis des personnages secondaires, le héros-médiateur se range en position d'infériorité parce qu'il ignore la fonction magique des "falò". C'est Cinto qui défend la force magique des "falò" au détriment de leur éventuelle fonction utilitaire (" - Ma allora com'è che lo si accende sempre fuori dai coltivi? - dissì. - L'indomani trovi il letto del falò sulle strade,

per le rive, nei gerbidi... - Non si può mica bruciare la vigna, - disse lui ridendo" (p. 49)), alors que Nuto défend les vérités mythiques de "la luna e i falò": "fatto sta che tutti i coltivi dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace. - Questa è nuova, - dissi, - Allora credi anche nella luna? - La luna, - disse Nuto, - bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino (...)" (p. 51). Le héros-médiateur se trouve dans une situation analogue à celle des étrangers arrivés dans la vallée: " - che cos'è questa valle per una famiglia che venga dal mare, che non sappia niente della luna e dei falò?" (p. 54). Bien que le héros-médiateur se souvienne de l'existence des mythes, il ne connaît plus leur signification: "Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla" (p. 53).

Il y a autre chose que les habitants du pays natal connaissent mieux que le héros-médiateur/narrateur. C'est le sommet de la "collina", qui fascine le héros dès la première confrontation. C'est au niveau du héros-médiateur que se dévoile peu à peu ce qui, dès le commencement du texte, était dérobé à la vue du héros-narrateur. Sans le savoir, le héros-médiateur (et après lui le héros-narrateur) se rapproche peu à peu des secrets cachés par la "collina di Gaminella". Le premier médiateur indirect des secrets du passé est le vieux "cavaliere" qui a enterré son fils au sommet d'une colline: "Era un'idea. Quella macchia di canne e, dietro, i pini rossastri e l'erba sotto, rigogliosa, mi ricordavano la conca in cima alla vigna di Gaminella" (p. 47). La colline de la Gaminella reste enveloppée de mystère pendant presque tout le séjour du héros dans le pays. A plusieurs reprises, le narrateur insiste sur le caractère énigmatique de la colline et sur le fait que lui-même pendant son enfance et sa jeunesse n'était jamais arrivé jusqu'au sommet:

"Ma sulle grandi schiene di Gaminella e del Salto, sulle colline più lontane oltre Canelli, c'erano dei ciuffi scuri di piante, dei canneti, delle macchie - sempre gli stessi - che somigliavano a quello del Cavaliere. **Da ragazzo fin lassù non c'ero mai potuto salire**; da giovane lavoravo e mi accontentavo delle fiere e dei balli. Adesso, senza decidermi, rimuginavo che doveva esserci qualcosa lassù, sui pianori, dietro le canne e le ultime cascine sperdute. **Che cosa poteva esserci?**" (p. 48).

Mentre parlava, io mi vedevo Gaminella in faccia, che a quell'altezza sembrava più grossa ancora, una collina come una pianeta, e di qui si distinguevano pianori, alberetti, stradine **che non avevo mai visto**. Un giorno, pensai, bisogna che saliamo lassù. Anche questo fa parte del mondo. Chiesi a Nuto: - Di partigiani ce ne stavano lassù?" (p. 72).

"Mi fermai a guardare in giù nella valle. **Fin quassù non ero mai** salito, da ragazzo. Si vedeva lontano fino alle casette di Canelli (...)" (p. 165).

(c'est nous qui soulignons).

Plus loin l'ignorance et l'inexpérience du héros-médiateur sont encore mises en relief par Nuto: "Il punto dov'eravamo arrivati adesso, nemmeno si vedeva dal Belbo (...) - **Lo sapevi che Gaminella è così larga?** - mi disse" (p. 171).(c'est nous qui soulignons).

Face au "savoir moins" du héros, s'affirme le "savoir plus" de Nuto. Tant que l'histoire de la colline et du destin de Santa reste secrète, le décalage entre la vision de Nuto et celle du héros-médiateur/narrateur reste plus ou moins évident. Le décalage entre les deux visions entraîne à plusieurs reprises des malentendus et des conclusions erronées de la part du héros. Ainsi le rapport entre les deux énoncés de Nuto: "Tutte le piume diventano sacco" (p. 18) et "Sei già andato a dare un occhiata alla Mora?" (p. 19) semble-t-il échapper au héros-médiateur. C'est le héros-médiateur ainsi que le héros-narrateur qui, n'étant pas encore renseignés sur le destin de Santa, comprennent mal la conduite de Nuto: "la piccola, Santina, che fine ha fatto? Nuto pensava ancora al suo prete e alle spie, perché storse la bocca un'altra volta e trangugiò saliva" (p. 73). Aussi bien le héros-médiateur que le héros-narrateur sont incapables de comprendre les réactions souvent brusques de Nuto. C'est à cause du décalage entre les deux visions que les pensées du héros-médiateur dans le passage suivant prennent une autre direction que celle voulue par Nuto: "Capivo che Nuto stava per dirmi qualcosa - e non so perché, mi ricordai del Buon Consiglio" (p. 165).

Dans le rapport qui existe entre le héros et Cinto c'est ce dernier qui manifeste une certaine supériorité. C'est Cinto qui, appartenant au pays et à la terre(15), connaît la force magique des "falò" (p. 49). Cinto **se souvient** en outre de certains événements de la guerre: "Giuro che mi ricordo" (p. 50). En dépit de son

étroitesse, la vision du monde de Cinto apparaît plus juste, plus vraie, que celle du héros: "Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella come lui (...) Non era mica compassione che provavo per lui, certi momenti lo invidiavo (...)" (p. 100). Le rapport entre le héros-médiateur/narrateur et Cinto est un rapport antithétique. Il y a d'une part celui qui est condamné à vivre pour toujours sans maison et d'autre part celui qui finalement trouve une maison: "Così Cinto trovò una casa da viverci, e io dovevo ripartire l'indomani per Genova" (p. 163).

2.3.3. Le héros-personnage

Le rapport héros-narrateur/héros-personnage, est analogue au rapport antithétique héros-médiateur/Cinto. Le héros entoure les images de sa propre enfance des mêmes sentiments nostalgiques qu'il nourrit à l'égard de Cinto. D'une part, la lucidité supérieure de l'enfant; d'autre part, l'infériorité et l'oubli de l'adulte. Ainsi le héros-médiateur, tout comme le héros-narrateur, ne compte plus sur la force de la mémoire ("Mi parve impossibile di averci tanto girato e giocato, di lì alla strada, di esser sceso nella riva (...)" (p. 34)), alors que le héros-personnage semble avoir toujours prévu son destin: " - anche allora mi preparavo al mio destino, a vivere senza una casa (...) Questa stanza dell'Angelo - allora non c'ero mai stato - mi pareva di aver saputo che un signore (...)" (p. 44) et "Da ragazzo non mi ero sbagliato, nel mondo i nomi di Canelli contavano, di qui si apriva una finestra spaziosa" (p. 57). (C'est nous qui soulignons). Dans le passage suivant, le décalage traditionnel entre la vision du personnage (je ne savais pas) et celle du narrateur est neutralisé par une interprétation négative du développement humain (du "crescere") :

"A quei tempi non mi capacitavo che cosa fosse questo crescere, credevo fosse solamente fare delle cose difficili - come comprare una coppia di buoi, fare il prezzo dell'uva, manovrare la trebbiatrice. Non sapevo che crescere vuol dire andarsene, invecchiare, veder morire, ritrovare la Mora com'era adesso" (p. 75).

Ainsi le "non-savoir" du héros-personnage est-il préférable au "savoir" du héros-narrateur.

2.4. La narration

Dans *La luna e i falò*, le style du narrateur témoigne de son désir de retourner, de se retrouver dans le pays d'enfance. Dans le style nu, transparent et dépouillé des tournures rhétoriques et littéraires, on reconnaît la volonté de se rapprocher du passé. La prédominance des constructions paratactiques, le dénombrement des faits et des objets connus dès l'enfance(16), l'absence de commentaires interprétatifs et analytiques, indiquent la volonté de franchir la distance temporelle entre le passé et le présent(17).

Cette tentative de rapprochement du passé, s'affirme aussi dans les rapports du héros-médiateur avec les personnages. Nous avons signalé plus haut de quelle façon le héros-médiateur cherche à modeler sa propre vision sur la vision des autres. Dans ce qui suit, nous étudierons les techniques utilisées par le héros-narrateur pour s'adapter au style des personnages. A la fin de l'analyse nous démontrerons de quelle façon le narrateur Nuto se substitue au héros-narrateur.

2.4.1. Le discours rapporté

Au niveau du héros-médiateur (niv. temp. II), c'est le discours rapporté qui l'emporte sur les diverses formes de discours indirect. Une grande partie du texte consiste en dialogues, au cours desquels le héros-médiateur et les personnages échangent des répliques courtes. Au moyen du discours rapporté, le héros-narrateur, qui reproduit fidèlement l'expression et la scène originelle, réduit la distance entre le niveau de la narration et le niveau narré. Cette réduction est encore renforcée par l'effacement des activités propres au héros-narrateur qui intègre le discours du personnage dans le tissu de la narration. En réduisant la formule déclarative à des formes les plus neutres et les plus monotones (*disse/dissi* et *diceva/dicevo*) le héros-narrateur arrive à une réalisation presque scénique du dialogue.

Le discours du personnage et le discours du narrateur concordent en outre de façon plus ou moins évidente. En général, le texte du narrateur est caractérisé par les mêmes traits stylistiques que le texte du personnage. S'adaptant au style des personnages, le narrateur renonce aux tournures rhétoriques et poétiques(18). Son style est caractérisé par les mêmes tonalités populaires et dialectales que celui des personnages. Pour ce qui est du contenu des deux textes, on peut souvent observer une convergence thématique. Le discours rapporté est souvent introduit ou conclu

par le discours du narrateur. Les deux textes forment ainsi une seule pensée. Tel est le cas de la conversation avec le vieux "cavaliere", ainsi que l'une des conversations avec Nuto:

"Lui purtroppo aveva un morto recente al cimitero del paese. Da dodici anni e gli sembrava ieri (interférence DP et DN). Non un morto com'è umano averne, un morto che ci si rassegna, che ci si pensa con fiducia (DN). - Ho fatto molti stupidi errori, - mi disse, - se ne fanno nella vita. I veri acciacchi dell'età sono i rimorsi. Ma una cosa non mi perdono. Quel ragazzo (...)" (DP) (p. 47).

" - Chi pagava? - dicevo. I comuni, le famiglie, gli ambiziosi, tutti quanti. E a mangiare, diceva, erano sempre gli stessi (DP). Che cosa mangiavano, bisognava sentire (DN). Mi tornavano in mente le cene di cui si raccontava alla Mora (...)" (DN) (p. 17).

(DN = Discours du narrateur)

(DP = Discours du personnage)

2.4.2. Le style indirect et l'interférence textuelle

Au niveau du héros-personnage (niv. temp. IV), le style indirect prédomine sur le discours rapporté. Il s'agit ici d'un niveau temporel éloigné, et les phénomènes de narrativisation semblent naturels; cependant, la narrativisation n'implique pas uniquement la distance. On constate, d'une part, le discours indirect qui témoigne de la distance initiale entre les deux sujets d'énonciation (en cette occurrence celui du héros-narrateur et celui du héros-personnage), et d'autre part la tentative répétée de franchir cette distance. Les traits originaux du discours du personnage étant fidèlement respectés, on ne trouve ni l'exagération ni la défiguration des traits qui, selon Bakhtine, caractérisent la relation divergente(19). La relation entre les sujets d'énonciation (du héros-narrateur et du héros-personnage) peut être définie en termes de convergence. L'énoncé est produit par deux sujets dont l'un cherche à s'effacer derrière l'autre. Cet objectif est d'autant plus facile à réaliser que le style du héros-narrateur ne diffère pas vraiment de celui du héros-personnage. Ainsi, dans le passage suivant, les particularités discursives des deux textes du personnage (textes au style indirect ou indirect libre) concordent-elles avec certains traits du discours du narrateur:

"Quando sentivo il pianoforte, io a volte mi guardavo le mani, e capivo che tra me e i signori, tra me e le donne, **ce ne correva** (DP). Ancora adesso che da quasi vent'anni non lavoro più di forza e scrivo il mio nome come non avrei mai creduto, se mi guardo le mani capisco che non sono un signore e che tutti si possono **accorgere** che ho **tenuto la zappa**. Ma ho imparato che le donne **non ci fan caso** neanche loro (DN)(...) E con la palazzina, coi signori di Canelli, la musica d'Irene **ci stava, era fatta per loro**." (DP) (pp. 106-107). (c'est nous qui soulignons).

La concordance entre le style du narrateur et celui du personnage, favorise la volonté du narrateur de s'effacer derrière le personnage. Cette tendance se manifeste au moyen de deux procédés caractéristiques. Dans le discours du personnage en style indirect (libre), les particularités de l'énoncé originel sont généralement conservées. Dans d'autres passages, les expressions originelles du personnage sont retenues par le narrateur et intégrées dans son discours.

Pour illustrer le premier procédé, nous citons le passage suivant:

"Ma allora, dicevo, si vede proprio che è innamorata, che Cesarino le piace, ch'è l'uomo che lei muore di sposare (DP, style direct). E avrei voluto poterle parlare, poterle dire che stesse attenta, che non si sprecasse con **quella mezza cartuccia**, con **uno scemo** che non usciva neanche dal Nido e stava seduto per terra mentre lei leggeva un libro." (DP + DN (style indirect libre)) (p. 132) (c'est nous qui soulignons).

A l'évidence, le narrateur participe à l'engagement du personnage: le narrateur raconte la pensée du personnage, tout en conservant certains de ses traits emphatiques originaux. Ici, ainsi que dans les passages suivants, la voix du personnage prédomine sur celle du narrateur: "Mi diceva che l'ignorante non si conosce **mica** dal lavoro che fa ma da come lo fa..." et "Mi disse anche i nomi di tanti paesi e che bastava leggere il giornale **per saperne di tutti i colori**." (p. 91) (c'est nous qui soulignons).

Les exemples du deuxième procédé (le narrateur assume les expressions originelles du personnage) nous sont fournis par les passages suivants:

"Da quando ci eravamo rivisti non mi ero ancora abituato a considerarlo diverso da quel Nuto **scavezzacollo** e **tanto in gamba** che c'insegnava a tutti quanti e **sapeva sempre dir la sua**" (p. 26).

"E Nuto **la sapeva lunga**, era come uno **grande**; certe sere d'estate veniva a vegliare sotto il pino " (p. 90).

"Stava poco a quel banco. Era sempre disposto a **tagliar la corda**" (p. 90) (c'est nous qui soulignons).

Dans ces passages, le narrateur renonce à marquer les citations (au moyen des guillemets(20)), et se déclare solidaire avec les expressions du personnage. Ce qui intéresse le narrateur, c'est davantage le contenu de l'énoncé que ses particularités discursives(21). C'est également là le cas du long discours final de Nuto. Par l'absence des formules déclaratives, le discours se rapproche du style indirect libre; par la rareté des expressions et des tournures du discours personnel originel, il se rapproche du style indirect(22). Le discours indirect de Nuto se distingue en outre par l'absence d'indications de distance et d'engagement émotif de la part du héros-narrateur. A leur place on trouve la rencontre des deux sujets d'énonciation de Nuto et du héros-narrateur dans un discours neutre et objectivant.

Ainsi le discours de Nuto se caractérise-t-il par l'absence de traits qui, en général, distinguent le discours intradiégétique du discours extradiégétique. Le narrateur Nuto, ne s'affirme plus comme narrateur avec des traits individuels. Son discours n'est pas différent de celui du héros-narrateur, lequel fonctionne jusqu'ici comme narrateur extradiégétique. L'écart qui caractérise généralement le rapport entre la narration extradiégétique et la narration intradiégétique est ici éliminé. La narration de Nuto semble se déplacer du niveau intradiégétique vers le niveau extradiégétique. Ici la narration est assumée par le narrateur extradiégétique. Ce n'est plus Nuto qui raconte son histoire à la première personne, mais le narrateur qui raconte l'histoire de Nuto à la troisième personne.

Le glissement entre le niveau intradiégétique et le niveau extradiégétique s'accompagne d'un glissement analogue entre le niveau hypodiégétique (les énoncés des personnages dans l'histoire de Nuto) et le niveau intradiégétique. Nuto, personnage de sa propre histoire, Santa et les autres personnages secondaires, ne

parlent plus au niveau hypodiégétique, mais au niveau intradiégétique immédiatement subordonné au niveau extradiégétique:

"Invece a Santa l'idea venne e diede a Nuto molte notizie sui movimenti della truppa, sulle circolari del comando, sui discorsi che facevano i repubblicani (...) Venne il giorno che Santa prese Nuto a braccetto e gli disse che non ne poteva più. Alla Mora non potevano tornare perché Nicoletto era insopportabile, e l'impiego di Canelli, dopo tutti quei morti, le scottava, le faceva perdere la ragione"(pp. 169- 170).

Nous considérons ce glissement entre les niveaux narratifs comme une indication de l'instabilité de la distance narrative. Nous reprendrons l'argumentation dans ce qui suit, et nous nous attarderons davantage sur le processus de glissement (cf. paragraphe 4.4).

2.4.3. Les dialogues avec Nuto

Les dialogues du héros avec Nuto constituent une grande partie du niveau du héros-médiateur (niv.temp.II). Les dialogues sont centrés autour des problèmes principaux qui touchent à l'actualité politique et sociale, au pays actuel et à ses mythes, au passé et, en particulier, à l'enfance et à la guerre. Dans les dialogues, le rôle principal est joué par Nuto. C'est Nuto qui représente le "savoir" et le héros qui représente le "non-savoir". Les dialogues se structurent autour des questions (formulées pour la plupart par le héros) et des réponses (dont la plupart viennent de Nuto). Dans les échanges de questions et de réponses, on peut distinguer les trois modifications suivantes:

- I. questions formulées par Nuto (réponses données par le héros).
- II. questions formulées par le héros (réponses données par Nuto).
- III. réponses formulées par Nuto qui se changent en monologue.

I.

Des trois modifications c'est la première qui est la moins représentée. Elle joue un rôle important seulement dans les chapitres qui concernent le passé du héros en Amérique. Le héros ne sait répondre que lorsqu'il s'agit des années d'absence. Dans les autres cas, ses réponses restent incertaines et insuffisantes. Souvent elles font défaut. C'est le cas des questions rhétoriques

qui n'impliquent aucune réaction de la part de l'interlocuteur ("Perché ci dev'essere chi non ha nome né casa? Non siamo tutti uomini?")(p. 16), mais auxquelles le héros répond de façon inadéquate, uniquement préoccupé de sa propre situation ("Lascia le cose come sono. Io ce l'ho fatta, anche senza nome"(p. 16)). Dans le passage suivant Nuto pose une question pour y répondre lui-même: "-E le famiglie ambiziose dove prendono i soldi? Fan lavorare il servitore, la donnetta, il contadino" (p. 27). A la question suivante, le héros ne peut répondre que par une autre question, elle-même inadéquate: "E la terra, dove l'han presa? Perché dev'esserci chi ne ha molto e chi niente? - Cosa sei? comunista?" (p. 27). Au cours de cette même conversation le héros ne répond qu'en se posant toute une série de questions:

"-Chi sa quanti dei ragazzi qui sotto, - dissi, - vorrebbero prendere la strada di Canelli (...) - Ma non la prendono, - disse Nuto. - Tu invece l'hai presa. Perché? Si sanno queste cose? Perché alla Mora mi dicevano anguilla? Perché un mattino sul ponte di Canelli avevo visto un'automobile investire quel bue? Perché non sapevo suonare neanche la chitarra?" (pp. 25-26).

La question formulée par Nuto prend quelquefois un accent polémique. Dans le passage suivant, il s'agit d'une polémique dans laquelle le héros ne s'engage pas, ne cherchant pas à se défendre: " - Magari è qualcosa di bello, - disse Nuto, - non hai fatto i soldi?" (p. 26). A une autre occasion, la question polémique se réalise sous la forme d'un défi auquel le héros répond par une concession: "Poi mi fa: - Sei già andato a dare un'occhiata alla Mora?(...)Dissi: - Un giorno ci andrò. Sono tornato" (p. 19).

II.

La deuxième modification est la plus fréquente. Dans tout le texte on peut observer la tendance générale du héros à laisser le dernier mot, la réponse donc, à Nuto. Souvent, le héros accueille favorablement les réponses de Nuto. A la question du héros: " - Cosa sei? comunista?" (p. 27) Nuto répond indirectement, racontant l'histoire de Ghigna. La réponse de Nuto est commentée favorablement par le héros: "Gli dissi che aveva ragione" (p. 27). La réponse de Nuto à la question sur sa collaboration avec les partisans (" - No, -disse Nuto, -se ci andavo, mi bruciavano la casa" (p. 28)) est justifiée d'avance par le narrateur: "Ma Nuto è Nuto e sa meglio di me quel che è giusto" (p. 28). En réponse à une question du héros,

Nuto prend la défense des animaux et son intervention est favorablement commentée par le héros: " -Dico niente. Hai ragione" (p. 28).

La discussion sur la force magique des "falò" et de la lune aboutit à une situation où le héros-médiateur accepte l'opinion de Nuto. La question du héros: " -Questa è nuova, - dissi. -Allora credi anche nella luna?" (p. 51) provoque la réponse polémique suivante: "Ma **prima di parlare** dovevo ridiventare campagnolo" (p. 52) (c'est nous qui soulignons)(23). A la fin du chapitre le héros-médiateur, admettant sa propre ignorance, accepte la vérité du mythe: "Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla " (p. 53).

Nuto est beaucoup plus maître de son propre discours que le héros. Eludant les questions du héros et différant ses propres réponses, Nuto est à même de contrôler le déroulement du dialogue. Ainsi le dévoilement final du secret qui entoure le destin de Santa, est réglé par Nuto qui tient le héros-médiateur/narrateur dans une attente angoissée. Le secret ne se dévoile qu'après une préparation délibérément prolongée, pendant laquelle la réponse définitive est constamment différée par Nuto. La première allusion au secret de la colline: "Un giorno o l'altro ti racconto delle cose di qui, - disse (...)" est interrompue peu après: "Ma Nuto quella sera non vuotò il sacco. **Cambiò discorso**" (p. 26)(c'est nous qui soulignons). A la question du héros: "Vuoi mettere quel che vuol dire conoscere delle donne sveglie? Delle ragazze come Irene e Sivia?" Nuto, qui est mieux informé, refuse de répondre: "Nuto non disse niente. M'ero già accorto che della Mora non parlava volentieri" (p. 51). A une troisième occasion, on se rapproche de la révélation du secret. Le dialogue est centré sur la colline et la guerre des partisans. Les questions du héros sont directes, les réponses de Nuto vagues et imprécises:

"Chiesi a Nuto: - Di partigiani ce ne stavano lassù?

- I partigiani sono stati **dappertutto**, - disse. -Gli hanno dato la caccia come alle bestie. Ne sono morti dappertutto (...)

- E tu l'hai fatto il partigiano? ci sei stato?

Nuto trangugiò e scosse la testa. - Si è fatto **tutti qualcosa**. Troppo poco...ma c'era pericolo che una spia mandasse a bruciarti la casa ..." (p. 72) (c'est nous qui soulignons).

Interrogé sur le destin de Santa, Nuto ne révèle qu'une part de la vérité. Il refuse de répondre à la dernière question du héros: " - L'hanno ammazzata? - Andiamo a casa, - disse Nuto. - Volevo svagarmi ma neanche con te non posso." (p. 73).

Ce n'est qu'après l'incendie à la Gaminella que Nuto se décide à parler. Il commence son discours par des paroles polémiques proférées contre le héros qui ne semble s'intéresser qu'aux fêtes (la Madonna d'Agosto) et non pas aux vérités de la contrée: " - Andiamo attraverso, - borbottò, - questi sono i tuoi paesi." (p. 163). A la dernière question faite par le héros à propos de Santa, Nuto diffère encore une fois la réponse ("E Santina, chi sa com'è morta Santina (...) Nuto giocava con delle pietruzze e guardò in su. -" (p. 164), mais il se décide peu après: " - Tanto vale che te lo dica, - fece Nuto d'improvviso senza levare gli occhi, - io so come l'hanno ammazzata. C'ero anch'io" (p. 266). Ici commence le récit de Nuto, raconté en grande partie en style indirect, et vers la fin seulement, en style direct. Nous reviendrons sur ce changement de style.

III.

Dans le dialogue, le héros et Nuto ne se présentent pas sur un pied d'égalité. C'est Nuto qui, par ses réponses, règle le déroulement du dialogue et détermine le rythme de la révélation du secret de la colline. Il n'est donc pas surprenant que Nuto assume souvent tout le discours, ne laissant plus au héros le temps de répondre. Dans plusieurs passages, le dialogue tend à se transformer en monologue. C'est le cas des passages où Nuto raconte certains événements de sa jeunesse, de sa vie de "musicien", de ses expériences politiques (cf. entre autres les pages 16, 27, 67, 71). Dans les deux derniers chapitres le monologue se substitue définitivement au dialogue. Ici, l'activité du héros-médiateur est réduite à un minimum. Celui-ci ne prend plus part à la conversation et ne répond pas à l'unique question formulée par Nuto. Ainsi, dans le seul paragraphe où le discours de Nuto est interrompu par celui du narrateur, le héros-médiateur, à l'opposé de Nuto, n'agit plus comme sujet d'énonciation, mais seulement comme acteur, objet du discours du narrateur:

"Nuto diceva queste cose a voce bassa, si soffermava ogni tanto guardandosi intorno; guardava le stoppie, le vigne vuote, il versante che riprendeva a salire; (...) tutto era piccolo, annebbiato, lontano, ci stavano intorno soltanto costoni e grosse

cime, a distanza. - Lo sapevi che Gaminella è così larga? - mi disse.

Ci fermammo in co' d'una vigna, in una conca riparata da gaggié. C'era una casa diroccata, nera. Nuto disse in fretta: - Ci sono stati i partigiani. La cascina l'hanno bruciata i tedeschi." (p. 171).

A partir de là le discours transposé et le discours rapporté alternent dans le monologue de Nuto.

2.4.4. Les deux narrateurs

Dans le dernier chapitre, l'instance significative de Nuto prévaut sur celle du héros-médiateur. Les énoncés de ce dernier sont remplacés par des silences. Le rôle du héros-médiateur comme interlocuteur, est soumis à une réduction progressive. L'activité du héros-narrateur, subit une réduction analogue. Au commencement du monologue de Nuto, l'activité du héros-narrateur se révèle dans l'organisation syntactique. A partir du passage cité ci-dessus, l'activité du héros-narrateur est de plus en plus réduite. Le discours transposé alterne maintenant avec le discours rapporté et vers la fin du chapitre, le discours rapporté l'emporte sur le discours transposé. Les événements les plus importants du récit de Nuto (la trahison, l'arrestation et l'exécution de Santa) sont racontés en style direct. Le récit de Nuto est seulement interrompu par deux courtes interventions du héros-narrateur ("Io più che Nuto vedevo Baracca, quest'altro morto impiccato. Guardai il muro rotto, Nuto s'era seduto sul muretto e mi guardò col suo occhio testardo, scosse il capo." (p. 173)) et par une dernière question du héros-médiateur (" - Non c'è caso che un giorno la trovino?" (ib.)) à laquelle Nuto répond de façon négative:

" - No, Santa no, - disse, - non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò." (p. 173).

Il est significatif que la dernière réplique soit formulée en style direct et que ce soit Nuto, et non le narrateur ou le héros-médiateur, qui conclut le texte. Après les dernières paroles de Nuto, le héros-médiateur n'a plus la possibilité de répondre, et une éventuelle intervention du héros-narrateur ne se produit pas. Cette situation finale est conforme à la tendance générale du texte. Dès le commencement du roman, on peut observer l'expansion progressive du rôle de Nuto. Dans tout le texte, il joue le rôle de médiateur du passé. En tant que tel, il manifeste une vision supérieure à celle du héros-médiateur, et il parvient peu à peu à passer du rôle de médiateur à celui de narrateur. Par ailleurs, le discours en style direct permet à Nuto de s'affirmer comme sujet d'énonciation autonome. A la fin du texte, il s'impose en outre comme dernière instance significative(24)

Dans *La luna e i falò*, le rapport hiérarchique des instances narratives est renversé. Le schéma du paragraphe 2.3 peut donc être complété de la manière suivante:

	le roman-mémoires traditionnel		La luna e i falò	
	N	P	N	P
focalisation:	+	(+) ou -	(+)	+
narration:	+	(+) ou -	(+) ou -	+

Nous avons fait allusion plus haut au glissement entre les niveaux narratifs. Au moyen du style indirect, le héros-narrateur assume la narration de Nuto. Celle-ci ne s'affirme donc plus comme narration intradiégétique, mais comme narration extradiégétique (narration au premier degré).

Les deux instances narratives, Nuto et le héros-narrateur, se sont confondues dans la même instance narrative. En même temps, les énoncés des personnages du récit de Nuto se déplacent du niveau hypodiégétique vers le niveau intradiégétique et se réalisent sous la forme de narration au deuxième degré et non plus au troisième degré.

Lorsque dans le récit de Nuto le discours rapporté se substitue au discours transposé, c'est le processus contraire qui se produit. Ici, ce n'est plus l'activité intradiégétique qui est

assumée par le narrateur extradiégétique, mais l'activité de ce dernier qui est assumée par le narrateur intradiégétique. A partir du moment où le narrateur extradiégétique s'efface, où il ne parle plus, son activité est assumée par Nuto, le narrateur intradiégétique. Ce processus est réglé par la loi selon laquelle l'effacement d'une instance narrative (dans notre cas celle du héros-narrateur) implique l'émancipation de l'autre (dans notre cas celle du héros-médiateur)(25). Le glissement entre les divers niveaux narratifs qui trahit l'instabilité du rapport mutuel des niveaux narratifs peut être schématisé de la manière suivante:

	Le récit de Nuto raconté "à la troisième personne"	Le récit de Nuto raconté "à la première personne"
niveau extra- diégétique	le héros-narrateur	Nuto
niveau intra- diégétique		les énoncés des personnages dans le récit de Nuto
niveau hypo- diégétique		

2.5. Le passé est-il irrécupérable? (analyse thématique)

Dans *La luna e i falò*, la distance entre le présent et le passé semble surmontée avec le concours des personnages-médiateurs ainsi qu'au moyen de l'insertion des niveaux narratifs intermédiaires. L'instabilité de la position du narrateur extradiégétique et la priorité donnée à la narration intradiégétique tendent en outre à dissoudre le rapport traditionnel entre les instances narratives. Néanmoins, la réduction de la distance, réalisée assez facilement sur le plan formel du roman, apparaît entravée par les résultats obtenus sur les plans actionnels et thématiques du roman. Entre la technique utilisée par le héros-narrateur "à la recherche" de son passé et les expériences vécues par le héros-médiateur, il existe jusqu'à la fin du roman une contradiction ouverte. L'écriture de l'un ne réussit pas à dépasser l'expérience de l'autre. C'est au moyen de l'écriture que l'un cherche à franchir la distance entre le présent

et le passé, alors que l'autre perd de plus en plus sa confiance dans la récupérabilité du passé. Sur le plan thématique du roman, "la recherche" se caractérise par sa double orientation. L'imagination du héros qui suit une ligne verticale, s'oriente vers le passé. Cette recherche à l'intérieur de la **dimension temporelle** s'accompagne par la recherche dans l'espace. Au passé désiré de l'enfance et de la jeunesse, correspondent les lieux du pays natal: la terre avec ses collines et ses vignes. Au désir de **retrouver** le passé, correspond le désir de **se retrouver** dans la maison de la Gaminella(26). A l'intersection des dimensions temporelles et spatiales, figurent les deux symboles de la **lune** et des **feux**. La réponse aux questions concernant la récupérabilité du passé, est déterminée par les significations ambiguës des deux symboles.

Les symboles de la lune et des feux, provenant d'une période lointaine appartenant au passé campagnard du pays natal, constituent des vérités mythiques que le héros ne connaît plus. Son effort de mémoration est lié à l'oubli des mythes du passé: "Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla." (p. 53). Pour le héros, les mythes du passé ont perdu leur force magique, alors que pour Nuto et pour les habitants du pays natal les symboles ont conservé leur signification atavique. Centré au niveau du passé campagnard, le symbole de la lune signifie **prospérité** ("Una tina la devi lavare quando la luna è giovane. Perfino gli innesti, se non si fanno ai primi giorni della luna, non attaccano." (p. 51)), tandis que le symbole des "falò" appartient à un rite campagnard de **fertilité**.

Au niveau temporel du héros-personnage, qui inclut aussi la jeunesse de Nuto, les symboles de la lune et des feux conservent leurs significations positives. Le symbole de la lune est lié aux plaisirs de la jeunesse: "Lui (Nuto) li aveva seguiti in bicicletta, sotto la luna, e suonavano così bene che dalle case le donne saltavano giù dal letto e battevano le mani " (p. 22) et "Io sapevo com'era la stanza, i due mazzi di fiori e di foglie rosse sul piano, le tendine ricamate da Irene, e la lampada di marmo trasparente appesa alle catenelle, che faceva una luce come la luna riflessa nell'acqua." (p. 122). Au niveau du héros-médiateur, la valeur positive du symbole subsiste en tant qu'il favorise le contact du héros avec la nature: "Io tendevo l'orecchio alla luna " (p. 139). Dans le contexte de l'incendie de la Gaminella, le symbole de la lune acquiert des significations négatives (cf. par exemple pp. 141-142).

Entre le niveau du héros-personnage et celui du héros-médiateur, s'insère le niveau des années en Amérique, les années d'absence. Ici le symbole de la lune perd son importance. En Amérique, le ciel est sans lune: "Non c'era la luna ma un mare di stelle, tante quante le voci dei rospi e dei grilli." (p. 23) ou bien la lune subsiste seulement dans un état mutilé: "tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento." (p. 63) La signification positive du symbole de la lune, caractéristique du passé atavique du pays natal et conservée aussi au niveau du passé du héros-personnage, est remplacée ici par sa négation; d'où l'interprétation ambiguë au niveau du présent.

Au niveau du héros-personnage, le symbole des "falò" évoque des connotations analogues à celles suggérées par le symbole de la lune: les fêtes et les plaisirs de jeunesse: "Una sera, dopo che avevamo ammucciato i covoni del grano - la sera di San Giovanni, c'erano i falò dappertutto - eran venute anche loro a prendere il fresco, a sentir cantare le ragazze." (p. 116), alors qu'au niveau du héros-médiateur la signification originelle de fertilité, qui prédomine encore dans les dialogues avec Cinto et avec Nuto, est remplacée par des connotations contraires, des significations négatives de destruction et de mort(27). Ce sont des significations qui, liées en premier lieu au niveau du passé de Nuto, aux années de la guerre, se manifestent également au niveau du héros-médiateur. Ici le symbole des "falò" subsiste au moyen de l'image de l'incendie et de celles des maisons et des corps brûlés. A cause de l'incendie de la maison de la Gaminella, le héros renonce pour toujours à la possibilité de retourner à l'enfance, de se trouver une maison. Au symbole de la maison, qui domine la "recherche" des premiers chapitres, se substitue maintenant l'image des murs noirs et brûlés (cf. pp. 142- 171)(28). La mort tragique de Santina, qui a été exécutée et brûlée au sommet de la colline de la Gaminella, détruit définitivement le désir du héros de retrouver encore une fois les années de jeunesse à la Mora. Le résultat immédiat de ces deux actes de destruction, se manifeste d'une part dans le départ du héros, d'autre part dans son silence final. Le "vide" textuel à la fin de la narration de Nuto correspond au "vuoto" depuis le double incendie: "Già dal sentiero (...) vidi il vuoto dov'era stato il fienile e la stalla" (p. 142) et "A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò." (p. 173). Ce "vide" est anticipé dès la conversation avec le vieux "cavaliere":

"Era un'idea. Quella macchia di canne e, dietro, i pini rossastri e l'erba sotto, rigogliosa, mi ricordavano la conca in cima alla vigna di Gaminella. Ma qui c'era di bello ch'era la punta della collina e tutto finiva nel vuoto." (p. 47) (c'est nous qui soulignons).

Le mythe du rite de fertilité symbolisé par les "falò" et dominant le niveau du passé, est remplacé, au niveau du présent, par le sacrifice vain, inutile. A l'occasion du rite paysan la terre échange les dons. Au moment où la force magique des "falò" se change en force destructive, la terre ne restitue rien. Au lieu de la vigne on y trouve des cendres, de l'herbe sèche et des roseaux. Au niveau du présent, le lieu de la colline n'est plus le lieu saint des rites campagnards, mais le lieu des actes destructifs: Comme pour beaucoup d'autres sacrifices humains dans l'oeuvre de Pavese(29), celui de la "santa Santina" (cf. p. 95), "vestita di bianco" (cf. p. 172) aura été aussi vain qu'arbitraire(30). La force magique des "falò", force de vie qui caractérisait le passé campagnard, est remplacée par l'anéantissement de la vie. Confronté avec l'amère vérité de la destruction et de la mort, le héros ne fait plus confiance aux mythes d'autrefois. Ayant découvert leur valeur limitée, leur étroit attachement à un passé campagnard désormais hors d'atteinte, le héros-narrateur renonce au retour définitif au pays natal, et dénonce également sa propre "recherche" mémorative.

Ainsi l'exploitation des procédés formels du roman-mémoires est-elle contredite et entravée par la thématique même du roman(31). Les résultats de la "recherche" à l'intérieur de la dimension spatiale, conduisent à l'abandon de la "recherche" à l'intérieur de la dimension temporelle, c'est-à-dire la "recherche" du passé. Le pessimisme profond du héros-narrateur à l'égard de son propre projet de "recherche", trouve son expression la plus claire dans le passage suivant:

"più ancora che al danno materiale e ai morti, dispiace pensare a tanti anni vissuti, tante memorie, spariti così in una notte senza lasciare un segno. O no? Magari è meglio così, meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci." (pp. 136-137) (c'est nous qui soulignons).

3. LES DISTANCES NARRATIVES

DANS

LA CHUTE DE CAMUS

3.1.

Dans *La Chute*, l'activité mémorative joue un rôle important. Comme fait raconté, la résurgence de la mémoire se situe au niveau de l'action narrée:

"J'exerce donc à Mexico-City, depuis quelque temps, mon utile profession. Elle consiste d'abord, vous en avez fait l'expérience, à pratiquer la confession publique aussi souvent que possible. Je m'accuse, en long et en large. Ce n'est pas difficile, j'ai maintenant de la mémoire" (p. 147) (c'est nous qui soulignons)(1).

La possession de la mémoire est caractéristique de la situation narrative du **présent**, alors que l'absence de la mémoire est caractéristique du **passé** dans lequel le héros-personnage vit sans continuité, "au jour le jour" (p. 55).

C'est à peu près au centre du roman que se situe la résurgence de la mémoire, grâce à laquelle la capacité d'oublier se transforme peu à peu en capacité de se **souvenir**:

"Avec quelques autres vérités, j'ai découvert ces évidences peu à peu, dans la période qui suivit le soir dont je vous ai parlé. Pas tout de suite, non, ni très distinctement. Il a fallu d'abord que je retrouve la mémoire. Par degrés, j'ai vu plus clair, j'ai appris un peu de ce que je savais.

Jusque-là, j'avais toujours été aidé par un étonnant pouvoir d'oubli. J'oubliais tout, et d'abord mes résolutions (...). Peu à peu, la mémoire m'est cependant revenue. Ou plutôt je suis revenu à elle, et j'y ai trouvé le souvenir qui m'attendait (...)" (pp. 54-56).

A la lecture de ce passage, il apparaît que la résurgence de la mémoire se situe, non pas entre le passé et le présent comme on pouvait s'y attendre, mais à l'intérieur du passé du héros-personnage; cette récupération des souvenirs s'opère en deux phases contrastées, dont la deuxième se prolonge dans le présent du

héros-narrateur. C'est ainsi qu'à la résurgence de la mémoire, événement appartenant au passé (voir le passage cité ci-dessus), fait suite sa conséquence actuelle: "Il me semble en tout cas que ce sentiment ne m'a plus quitté depuis cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire et dont je ne peux différer plus longtemps le récit (...)" (p. 74). La résurgence de la mémoire et sa remise en marche sont particulièrement fonctionnelles, d'une part, par rapport au niveau du passé narré (la résurgence de la mémoire se situe après l'événement du "rire"), d'autre part, par rapport au niveau du présent de la narration (au moyen de la mémoire conquise se réalise la narration de l'événement du "suicide").

Commencée dans le passé et se prolongeant dans le présent, l'acquisition de la mémoire ne constitue donc pas une césure entre le passé et le présent. Nous étudierons les implications de cette absence de césure d'abord en ce qui concerne les structures temporelles, ensuite en ce qui concerne les visions et le discours narratif.

3.2. Les niveaux temporels

Dans le premier chapitre de *La Chute*, c'est le présent de la situation narrative qui prédomine. Ici commence le long monologue quasi-dialogique par lequel le héros-narrateur s'adresse à son interlocuteur en anticipant ses réponses et ses questions. Du présent de ce monologue, se dégagent dès le premier chapitre des allusions plus au moins directes au passé du héros-narrateur: "Quand je vivais en France, je ne pouvais rencontrer un homme d'esprit sans qu'aussitôt j'en fisse ma société" (pp. 9-10), ou des allusions purement implicites: "Je ne passe jamais sur un pont, la nuit. C'est la conséquence d'un vœu. Supposez, après tout, que quelqu'un se jette à l'eau." (p. 19). A partir du deuxième chapitre, l'action dont il est question se formule surtout au passé, alors que dans le dernier chapitre, prédomine de nouveau le présent de la situation narrative. Dans l'organisation symétrique du roman, le premier et le dernier (sixième) chapitre constituent ainsi le "cadre" des quatre chapitres centraux, organisation qui, à première vue, présente des analogies avec la structure du roman-mémoires traditionnel(2). Dans les quatre chapitres centraux cependant, la prédominance du passé des actions narrées est relative. La narration se déroule dans un va-et-vient entre le passé et le présent. A l'intérieur de chaque chapitre, la situation narrative constitue le "cadre", c'est-à-dire l'introduction et la

conclusion du fragment du passé narré. Mais le présent interfère aussi à l'intérieur de ce fragment, d'une part sous la forme de réflexions, d'autre part sous la forme d'interrogations ou d'interjections brèves. Les passages référant au passé ne s'organisent pas non plus selon une ligne unique. La chronologie déjà faible est interrompue par l'inversion des deux événements principaux constitués par l'expérience de la "chute" (l'événement du "rire" sur un des ponts de la Seine, et celui du "suicide" d'une jeune femme qui s'est jetée dans la Seine). A l'évidence, l'inversion de ces deux événements est déterminée par l'intention narrative. Le deuxième événement, celui du "rire", est raconté le premier, parce qu'il aboutit à la récupération de la mémoire laquelle à son tour permet au héros-personnage de se souvenir et au héros-narrateur de raconter le premier événement, celui du "suicide".

Le niveau du passé s'organise selon des structures temporelles différentes. En premier lieu, on observe que la plus grande partie de la narration ne renvoie pas à des événements, à des actions vraiment accomplies, mais aux états d'âme, aux pensées et attitudes mentales générales du héros-personnage. Cette narration *itérative*(3) est marquée par l'utilisation de l'*imparfait*, forme verbale non-propulsive:

"Ma situation était plus enviable. Non seulement je ne risquais pas de rejoindre le camp des criminels (en particulier, je n'avais aucune chance de tuer ma femme, étant célibataire), mais encore je prenais leur défense, à la seule condition qu'ils fussent de bons meurtriers, comme d'autres sont de bons sauvages" (p. 23).

Sur le fond de la narration itérative, se détache le type opposé de la narration *singulative*: la narration des états d'âme généraux est interrompue par la narration des événements dont la marque grammaticale est le *passé défini*, forme verbale propulsive(4). Ces événements sont constitués par les épisodes directement ou indirectement liés à la "chute" ou bien par de petits faits anecdotiques, qui concernent plus les personnages secondaires que le personnage principal. Parmi les épisodes liés à la "chute", se distingue en premier lieu la scène décisive du "suicide", marquée par une indication temporelle précise: "Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant le soir où (...)" (p. 74) et par l'utilisation du *passé défini*:

"Sur le pont, je **passai** derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je **distinguai** une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je **fus** sensible. Mais je **poursuivis** ma route, après une hésitation. Au bout du pont, je **pris** les quais en direction de Saint-Michel, où je demeurais. J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'**entendis** le bruit, qui, malgré la distance, me **parut** formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. Je m'**arrêtai** net, mais sans me retourner. Presque aussitôt, j'**entendis** un cri, plusieurs fois répété, qui descendait lui aussi le fleuve, puis s'**éteignit** brusquement. Le silence qui **suit**, dans la nuit soudain figée, me **parut** interminable". (pp. 75-76) (C'est nous qui soulignons).

Dans le texte, cette scène succède à l'épisode décisif du "rire", lui aussi directement lié à l'événement de la "chute", dont il constitue la prise de conscience. Précédé par une série de verbes à l'imparfait, c'est également ici le passé défini qui prédomine(5):

"Voyez-vous, cher monsieur, c'était un beau soir d'automne, encore tiède sur la ville, déjà humide sur la Seine. La nuit venait, le ciel était encore clair à l'ouest, mais s'assombrissait (...) Je sentais monter en moi un vaste sentiment de puissance et, comment dirais-je, d'achèvement, qui dilatait mon coeur. Je me **redressai** et j'**allai** allumer une cigarette, la cigarette de la satisfaction, quand, au même moment, un **rire éclata** derrière moi. Surpris, je fis une brusque volte-face: il n'y avait personne. J'**allai** jusqu'au garde-fou: aucune péniche, aucune barque. Je me **retournai** vers l'île et, de nouveau, j'**entendis** le rire dans mon dos." (pp. 42-43). (C'est nous qui soulignons).

La dernière des trois scènes directement liée à la "chute", se situe vers la fin du roman, où le narrateur se souvient d'une hallucination survenue pendant un voyage en bateau:

"Soudain, j'**aperçus** au large un point noir sur l'Océan couleur de fer. Je **détournai** les yeux aussitôt, mon coeur se **mit** à battre. Quand je me **forçai** à regarder, le point noir avait disparu. J'allais crier, appeler stupidement à l'aide, quand je le **revis**" (p. 114). (C'est nous qui soulignons).

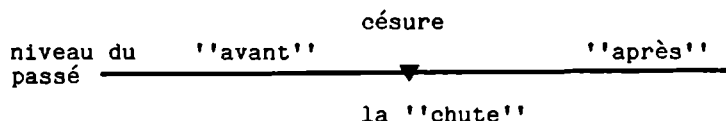
Autour de ces trois épisodes principaux se groupent des épisodes secondaires, où prédomine également le passé défini. Il s'agit de passages qui racontent des expériences isolées appartenant à la vie du héros-personnage automobiliste/juge/amant et ami, représentant le déclin de la carrière et du succès personnel et indirectement liées à la "chute"(6).

Le niveau temporel du passé se subdivise alors en trois phases principales, constituées d'une part par les épisodes de la "chute", d'autre part par les séquences itératives, ces dernières formant le fond, l'introduction et la conclusion des premiers. C'est ainsi que la narration de l'épisode du "rire" est précédée par la narration itérative de la carrière parisienne du héros-personnage, de ses triomphes en tant qu'avocat "clément" et de sa vocation pour les "sommets" de la vie, et que l'épisode est conclu par la résurgence de la mémoire. L'épisode du "suicide" se prépare à travers la narration itérative des succès du héros-personnage auprès des femmes: "Mon rapport avec les femmes était naturel, aisé, facile comme on dit. Il n'y entrait pas de ruse ou seulement celle, ostensible, qu'elles considèrent comme un hommage" (p. 62). L'épisode se conclut, comme le premier, par la narration des états émotifs, qui résultent de la prise de conscience, des changements et du déclin, impliqué par la "chute". Le dernier épisode, l'épisode du "naufrage" est précédé par la narration de l'état de "débauche", état, dans lequel le héros-personnage cherche en vain à oublier le "rire": "Je vivais dans une sorte de brouillard où le rire se faisait assourdi, au point que je finissais par ne plus le percevoir." (pp. 112-113) et suivi par l'acceptation de la dégradation, impliquée par la "chute": "Il fallait se soumettre et reconnaître sa culpabilité. Il fallait vivre dans le malconfort"(p. 115).

La relation entre les épisodes singulatifs peut s'illustrer de la manière suivante:

I	II	III
Ch.2	Ch. 3 et 4	Ch.5
le rire	le suicide	le naufrage
la "chute"		

La structure des séquences itératives et des épisodes singulatifs peut se résumer comme une structure organisée en deux séquences principales, l'une "avant" en l'autre "après" l'épisode de la "chute", épisode de courte durée, qui constitue la **césure** à l'intérieur du passé:



Nous essaierons d'établir la relation entre le niveau du passé et le niveau du présent. Y a-t-il entre ces deux niveaux une césure équivalente à celle qui s'affirme à l'intérieur du niveau du passé?

On observe qu'il n'y a pas de rupture véritable entre le niveau du passé et le niveau du présent. A l'opposé du roman-mémoires traditionnel, il n'existe aucun intervalle temporel entre l'action narrée et la situation narrative(8). Cette dernière semble plutôt constituer une continuation de la première:

"J'ai d'abord fermé mon cabinet d'avocat, quitté Paris, voyagé; j'ai cherché à m'établir sous un autre nom dans quelque endroit où la pratique ne manquerait pas. Il y en a beaucoup dans le monde, mais le hasard, la commodité, l'ironie, et la nécessité aussi d'une certaine mortification, m'ont fait choisir une capitale d'eaux et de brumes, corsetée de canaux, particulièrement encombrée, et visitée par des hommes venus du monde entier. J'ai installé mon cabinet dans un bar du quartier des matelots" (pp. 146-147).

Entre le passé et le présent, il existe une relation de transition dont la continuité est soulignée par l'utilisation du **passé composé**(9). La situation du présent ne se détache pas complètement des situations du passé, ni des événements concrets de la "chute", ni des séquences itératives. Cette continuité, qui lie les épisodes de la "chute" aux séquences itératives d' "après" la "chute" et à travers celles-ci au présent, est reconnue par le héros-personnage pendant l'épisode du "nauffrage":

"Je compris alors, sans révolte, comme on se résigne à une idée dont on connaît depuis longtemps la vérité, que ce cri qui, des années auparavant, avait retenti sur la Seine, derrière moi, n'avait pas cessé, porté par le fleuve vers les eaux de la Manche, de cheminer dans le monde, à travers l'étendue illimitée de l'Océan, et qu'il m'y avait attendu jusqu'à ce jour où je l'avais rencontré. Je compris aussi qu'il continuerait de m'attendre sur les mers et les fleuves, partout enfin où se trouverait l'eau amère de mon baptême. Ici encore, dites-moi, ne sommes-nous par sur l'eau? Sur l'eau plate, monotone, interminable, qui confond ses limites à celles de la terre? Comment croire que nous allons arriver à Amsterdam? Nous ne sortirons jamais de ce bénitier immense. Ecoutez. N'entendez-vous pas les cris de goélands invisibles? S'ils crient vers nous, à quoi donc nous appellent-ils?" (pp. 114-115).

A propos de l'espace symbolique de l'eau, il faut distinguer entre l'eau de la Seine, espace appartenant au passé des épisodes de la "chute" (de l'épisode du "rire" ainsi que de l'épisode du "suicide"), l'eau de l'océan, espace appartenant au passé fluctuant et diffus des phases itératives d' "après" la "chute", et enfin l'eau du Zuiderzee, espace appartenant au présent de la situation narrative. Au moyen de l'espace symbolique de l'eau(10), les phases et les niveaux temporels se fondent dans un tout amorphe et sans limites, le Zuiderzee. Le trait d'union entre l'eau de la Seine (ou bien l'épisode singulatif de la "chute") et l'eau du Zuiderzee (ou bien l'espace du présent de la narration) est l'eau de l'océan (ou bien les séquences itératives du passé). Il y a une analogie frappante entre ces espaces et l'organisation temporelle des trois phases. A l'opposé des épisodes brefs et singulatifs, comme par exemple dans le passage suivant: "C'est à ce moment que la pensée de la mort fit irruption dans ma vie quotidienne" (pp. 94-95), les séquences d' "avant" et d' "après" la "chute" sont caractérisées par l'absence d'accents temporels, qu'on retrouve au niveau thématique: "Ca glissait. Oui, tout glissait sur moi " (p. 54) et "Bref, je m'arrête, vous avez déjà compris que j'étais comme mes Hollandais qui sont là sans y être: j'étais absent au moment où je tenais le plus de place (...) J'étais sur des rails et je roulais" (pp. 93-94).

A ce glissement sans limites correspond le temps verbal de l'imparfait qui donne à tout le récit une tonalité particulière d'inachèvement, de désengagement, et aussi d'un passé qu'on essaie

en vain d'écarter du présent"(11). En ce qui concerne la séquence d' "après" la "chute", elle appartient au niveau du passé où elle constitue une progression vers le niveau du présent, une prise de conscience graduelle du Moi et de la culpabilité. Cette progression est marquée par l'emploi du **passé composé**, temps verbal qui désigne une action dont les conséquences sont encore actuelles(12): "Avec quelques autres vérités, j'ai découvert ces évidences peu à peu, dans la période qui suivit le soir dont je vous ai parlé. Pas tout de suite, non, ni très distinctement. Il a fallu d'abord que je retrouve la mémoire. Par degrés, j'ai vu plus clair, j'ai appris un peu de ce que je savais " (p. 54) et "**J'ai compris** cela d'un coup, le jour où le soupçon m'est venu que, peut-être, je n'étais pas si admirable." (p. 83) et "**J'ai compris** alors, à force de fouiller dans ma mémoire, que la modestie m'aidait à briller, l'humilité à vaincre et la vertu à opprimer." (p. 90).

A l'intérieur du niveau du passé, il faut dès lors distinguer trois couches temporelles différentes: celle du passé absolu (marquée par le passé défini), celle du passé itératif (marquée par l'imparfait) et celle du passé relatif au présent (marquée par le passé composé). La continuité entre les niveaux du passé et du présent s'établit au moyen des deux dernières couches: la couche du passé absolu (niveau de la narration singulative) s'encadre dans la couche du passé itératif qui, au moyen de la couche du passé composé, aboutit à son tour à une quatrième couche, celle du présent de la situation narrative.

3.3. Distances et visions

Dans *La Chute*, la mémoration se réalise sous forme de confession et d'auto-accusation. La distance morale, entendue comme catégorie constitutive du genre, est modifiée et en partie neutralisée. Les moyens de la modification sont les diverses formes d'auto-défense directes et indirectes. Lorsque le héros-narrateur critique l'égocentrisme du héros-personnage en disant: "Il faut le reconnaître humblement, mon cher compatriote, j'ai toujours crevé de vanité. Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais" (p. 53), la distanciation est en quelque sorte démentie par l'auto-défense, qui souligne la suffisance irréfléchie et heureuse du héros-personnage "avant" la "chute": "Vous admettez alors que je puisse parler, en tout modestie, d'une vie réussie." (p. 32) et "En vérité, à force d'être homme, avec tant de plénitude et de simplicité, je me trouvais un

peu surhomme." (p. 33). Ainsi, même l'absence de mémoire ("ça glissait. Oui, tout glissait sur moi") se transforme en mérite: "Soyons justes: il arrivait que mes oublis fussent méritoires." (pp. 54-55). Dans d'autres passages, l'auto-accusation est relativisée au moyen de l'auto-défense indirecte: le héros-narrateur cherche à justifier les actions du héros-personnage, se réclamant des défauts du genre humain en général: "Une femme qui me relançait trop souvent, et en vain, eut le bon goût de mourir jeune. Quelle place aussitôt dans mon coeur. (...) L'homme est ainsi, cher monsieur, il a deux faces: il ne peut pas aimer sans s'aimer" (p. 37-38) et "Mais voilà, j'étais du bon côté, cela suffisait à la paix de ma conscience. Le sentiment du droit, la satisfaction d'avoir raison, la joie de s'estimer soi-même, cher monsieur, sont des ressorts puissants pour nous tenir debout ou nous faire avancer" (pp. 22-23).

L'auto-défense indirecte, qui implique l'accusation du genre humain, reste la technique la plus adéquate lorsqu'il s'agit de diriger peu à peu l'accusation vers l'interlocuteur: "Alors, insensiblement, je passe, dans mon discours, du "je" au "nous". Quand j'arrive au "voilà ce que nous sommes", le tour est joué, je peux leur dire leurs vérités." (p. 148). De cette façon, la distance qui dans le type traditionnel intervient entre les deux pôles du héros-narrateur et du héros-personnage, tend à se projeter sur la relation entre le narrateur et son interlocuteur.

Conjointement à la modification des distances, nous signalerons également le procédé de la neutralisation. L'accusation du "Moi" d'autrefois est neutralisée dans la mesure où elle s'exerce aussi contre le "Moi" d'aujourd'hui. L'auto-accusation porte alors sur les mêmes défauts, qui trouvent leur origine dans le passé, mais qui s'affirment aussi dans le présent. La distance ne concerne donc pas seulement la relation entre le héros-personnage et le héros-narrateur, mais aussi la relation entre deux configurations différentes du héros-narrateur. Entre l'une de ces configurations et le héros-personnage s'établit une relation de solidarité. A l'égoïsme d'autrefois⁽¹³⁾ correspond alors l'égoïsme d'aujourd'hui; "Je n'ai pas le coeur sec, il s'en faut, plein d'attendrissement au contraire, et la larme facile avec ça. Seulement, mes élans se tournent toujours vers moi, mes attendrissements me concernent." (p. 63) et "On meurt s'il le faut, on rompt plutôt que de plier. Mais moi, je plie, parce que je continue de m'aimer." (p. 81) et, plus loin, "Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres." (p. 150).

Entre les visions du monde d'autrefois et d'aujourd'hui, il y a ainsi une certaine analogie. Nous pensons ici surtout au goût très prononcé des "sommets" de la vie, lequel est présenté à l'imparfait: ("Un balcon naturel, à cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était au contraire l'endroit où je respirais le mieux, surtout si j'étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines" (p. 29)) ainsi qu'au présent ("Ce que j'aime le plus au monde, c'est la Sicile, vous voyez bien, et encore du haut de l'Etna, dans la lumière, à condition de dominer l'île et la mer (...) D'une manière générale, j'aime toutes les îles. Il est plus facile d'y régner"(pp.48-49)). Dans le passé, comme dans le présent, la vocation des "sommets", le goût de la "lumière", du "soleil" (cf. p. 145) et de l' "air" sont associés au goût du pouvoir: "Chaque homme a besoin d'esclaves comme d'air pur. Commander, c'est respirer, vous êtes bien de cet avis?" (pp. 49-50). Dans son passé parisien, Clamence avait pu exercer son pouvoir grâce à sa clémence: en tant qu'avocat, il était à même de dominer le juge ainsi que le jugé:

"Ma profession satisfaisait heureusement cette vocation des sommets. Elle m'enlevait toute amertume à l'égard de mon prochain que j'obligeais toujours sans jamais rien lui devoir. Elle me plaçait au-dessus du juge que je jugeais à son tour, au-dessus de l'accusé que je forçais à la reconnaissance" (pp. 29-30).

Dans le présent, le héros-narrateur exerce son pouvoir grâce à sa profession de "juge-pénitent": au moyen de l'auto-accusation le narrateur se fait, en première instance, pénitent et indirectement défenseur de l'autre, et, en deuxième instance, juge de l'autre (cf. p. 146). Il règne alors comme autrefois: "Je règne enfin, mais pour toujours. J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper et d'où je peux juger tout le monde" (p. 150).

La relation entre le passé et le présent, entre la vision du monde d'autrefois et la vision d'aujourd'hui, ne se laisse donc pas expliquer au moyen de la catégorie de la distance idéologique. Entre les deux visions il y a une certaine analogie. Le héros-narrateur, cherchant à réunir la situation "avant" la "chute" (situation des "sommets" et de la "lumière") avec la situation "après" la "chute" (situation de la "débauche" et du "mal-confort"), transforme le règne paradisiaque illusoire en un règne infernal non-illusoire, et opère ainsi une sorte de synthèse. La

hauteur absolue du passé est remplacée par la hauteur relative de l'enfer dantesque:

"Je règne enfin, mais pour toujours. J'ai encore trouvé un sommet, où je suis seul à grimper, et d'où je peux juger tout le monde (...) Je trône parmi mes vilains anges, à la cime du ciel hollandais, je regarde monter vers moi, sortant des brumes et de l'eau, la multitude du Jugement dernier" (pp. 150-151).

Grâce à cette synthèse, il n'y a pas de décalage entre les deux visions du héros-narrateur et du héros-personnage. La narration se fonde soit sur la vision du narrateur, soit sur celle du personnage, jamais sur les deux. La narration se réalise donc selon les relations 1 et 5 de notre schéma(14). Selon la première relation, le narrateur raconte à partir de sa propre vision, soit qu'il raconte les actions et sentiments du personnage, soit qu'il exprime ses propres opinions et sentiments. Selon la cinquième relation, le narrateur raconte à partir de la vision du personnage. Parmi les variantes de la cinquième relation, se réalisent soit la variante neutre selon laquelle le narrateur se limite à la narration de ce qu'est focalisé par le personnage, soit la variante de la vision "racontée"(15). Dans le dernier cas, le narrateur inclut l'acte de perception du personnage comme objet narré, par exemple: "On voyait luire le fleuve, entre les boîtes fermées des bouquinistes" (p. 42).

Au lieu du décalage entre les visions du héros-narrateur et du héros-personnage se produit une certaine forme de décalage à l'intérieur du niveau du passé, entre le "savoir moins" du héros-personnage **avant** la "chute" et son "savoir plus" **après** la "chute". Le décalage s'affirme donc entre deux configurations différentes du même personnage et se manifeste sous la forme d'une découverte qui accompagne, phase par phase, les diverses expériences de la "chute". Ainsi c'est à cause de l'événement de la conquête de la mémoire qui succède à l'événement du "rire", que le héros-personnage réussit à entrevoir la vanité de ses triomphes: "En somme, mon rêve n'avait pas résisté à l'épreuve des faits. J'avais rêvé, cela était clair maintenant, d'être un homme complet, qui se serait fait respecter dans sa personne comme dans son métier" (p. 59-60). C'est aussi à cause de la scène du "rire" que le héros-personnage **avant** la "chute" rit autrement que le héros-personnage **après** la "chute". Dans les deux passages suivants, le héros-narrateur oppose le rire de la période d'**avant** la "chute" au

rire d'auto-calomnie d'après la "chute":

"Puis je haussai les épaules et fis mine de rire. J'en ris tout à fait même; il était clair que cet incident était sans importance." (p. 69).

"Quant à moi, lorsque cette affaire me revint à l'esprit, je me mis encore à rire. Mais c'était d'un autre rire, assez semblable à celui que j'avais entendu sur le pont des Arts." (p. 70).

La relation entre la vision du "savoir moins" et la vision du "savoir plus", n'est donc pas une opposition qui joue entre les deux niveaux de la diégèse et l'extradiégèse. Il s'agit plutôt d'un progrès régulier qui s'affirme à l'intérieur de la diégèse: "A partir du soir où j'ai été appelé, (...) j'ai longtemps erré. Il a fallu d'abord que ce rire perpétuel, et les rieurs, m'apprirent à voir plus clair en moi, à découvrir enfin que je n'étais pas simple" (p. 89) et "Il a fallu d'abord que je retrouve la mémoire. Par degrés, j'ai vu plus clair, j'ai appris un peu de ce que je savais." (c'est nous qui soulignons) (p. 54). Cette connaissance de soi graduelle se traduit dans plusieurs passages par l'acte de "comprendre": "J'ai compris que je n'avais pas d'amis (...)" (p. 79). "J'ai compris cela d'un coup, le jour où le soupçon m'est venu que, peut-être, je n'étais pas si admirable" (p. 83) et "J'ai compris alors, à force de fouiller dans ma mémoire, que (...)" (p. 90). Comme nous l'avons souligné plus haut, la forme du temps verbal, le passé composé indique que l'acte de la connaissance ne se limite pas au passé, mais qu'il a des conséquences effectives dans le présent du narrateur. Il y a ainsi une continuité entre la connaissance acquise dans le passé et la connaissance dominant le présent. L'expérience de la honte, cause de l'auto-accusation actuelle, provient d'une expérience qui a eu lieu dans le passé:

"Quand je pense à cette période où je demandais tout sans rien payer moi-même (...) je ne sais comment nommer le curieux sentiment qui me vient. Ne serait-ce pas la honte? (...) Il me semble en tout cas que ce sentiment ne m'a plus quitté depuis cette aventure que j'ai trouvée au centre de ma mémoire (...)" (pp. 73-74).

S'affirmant donc non pas entre les visions du héros-narrateur et du héros-personnage, mais à l'intérieur du narré, le décalage se

réalise aussi à l'intérieur du niveau de la narration: il s'opère entre la vision inférieure de l'interlocuteur et la vision bien supérieure du héros-narrateur. Ainsi les anticipations faites par le narrateur à propos de l'épisode de la "chute" ne visent pas, comme il est de coutume, le "savoir" défaillant du personnage, dont la formule serait un "je ne savais pas encore, que (...)", mais surtout le progrès graduel du "savoir" de l'interlocuteur: "J'ai plané jusqu'au soir où (...) Mais non, ceci est une autre affaire et il faut l'oublier." (p. 34) (cf. aussi pp. 35, 36, 40, 41, 74)(16).

Le "savoir" du héros-narrateur ne s'affirme donc pas supérieur au "savoir" du héros-personnage, mais bien au "savoir" de l'interlocuteur: "J'ai cependant une supériorité, celle de le savoir, qui me donne le droit de parler. Vous voyez l'avantage, j'en suis sûr. Plus je m'accuse et plus j'ai le droit de vous juger." (p. 148). Au moyen de l'auto-accusation, le héros-narrateur agit sur la vision de l'interlocuteur, qu'il manipule jusqu'à ce que ce dernier en vienne à retourner l'auto-accusation contre lui-même. Le héros-narrateur transforme ainsi la vision limitée de l'interlocuteur en une vision qui correspond à la sienne. Au cours de ce processus, l'indication la plus discrète de l'existence d'une certaine analogie entre les deux visions ("Je n'ai plus d'amis, je n'ai que des complices. En revanche, leur nombre a augmenté, ils sont le genre humain. Et dans le genre humain, vous le premier." (p. 79)), alterne avec la tentative d'identifier les deux visions: "Songez pourtant à votre vie, mon cher compatriote. Creusez votre mémoire, peut-être y trouverez-vous quelque histoire semblable que vous me conterez plus tard" (p. 70). L'acte auto-accusateur de l'interlocuteur se situe, il est vrai, dans le futur, au-delà des limites du texte, mais c'est un futur immédiat, qui à la fin du roman se joint au présent de la situation narrative: "Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine (...)" (p.155).

Impliquant le décalage entre les visions du "savoir", la distance idéologique n'affecte pas, comme il est de règle dans le roman-mémoires traditionnel, la relation entre le héros-personnage et le héros-narrateur, mais la relation entre deux configurations du même personnage (le héros-personnage avant et après la "chute") d'une part et la relation entre le héros-narrateur et l'interlocuteur (le narrataire) d'autre part.

Au niveau de la narration, l'opposition entre les valeurs éthiques est neutralisée. Au niveau de la narration, cette opposition constitue le premier terme d'une nouvelle opposition. Intervenant entre le narrateur et le narrataire, cette dernière est,

elle aussi, susceptible de neutralisation.

3.4. Les niveaux narratifs

3.4.1. Le discours du personnage

Nous avons observé que le héros-personnage existe à peine comme personnage agissant. L'attention du héros-narrateur est plus dirigée vers les situations mentales du héros-personnage que vers ses actions. Les actions narrées se limitent aux épisodes relatifs à la "chute". Il en va de même des énoncés du héros-personnage. Les opinions de ce dernier ne s'expriment pas sous la forme du discours rapporté, mais au moyen des formes diverses du discours transposé. Il en résulte que la relation 5 (focalisation intradiégétique + narration extradiégétique) prévaut sur les relations 3 et 4 (où en dehors du narrateur, le personnage fonctionne aussi comme sujet d'énonciation).

Dans *La Chute*, le niveau discursif est donc dominé par les textes du narrateur. Le héros-narrateur est "bavard"(17) au point de couper la parole à l'interlocuteur et de ne laisser que rarement la parole au héros-personnage. Il est surprenant que ce dernier, dont l'existence consiste en "plaidoiries" et en dialogues se caractérise plus par son *mutisme* que par son bavardage. Dans la période avant la chute, l'énoncé du héros-personnage peut être caractérisé par son absence. A cause de son insignifiance et de sa futilité, le discours du personnage est susceptible d'être oublié par le narrateur: "J'ai oublié ce que j'ai pensé alors. Trop tard, trop loin...ou quelque chose de ce genre" (p. 76). L'insignifiance des pensées du héros-personnage est due aussi à leur monotonie ce dont témoigne la narration itérative suivante: "Etre arrêté, par exemple, dans les couloirs du Palais, par la femme d'un accusé (...), répondre alors que c'était bien naturel, n'importe qui en aurait fait autant, offrir même (...)" (p. 27). C'est ce genre de discours habituel et vide de sens qui mène au lapsus suivant: "Un autre jour, à la même époque, à un automobiliste qui me remerciait de l'avoir aidé, je répondis que personne n'en aurait fait autant. Je voulais dire, bien sûr, n'importe qui" (p. 53). Les indications de la distanciation par rapport au héros-personnage d'avant la "chute", concernent surtout la vanité de son discours: "Non, j'ai assez parlé pour ne rien dire, autrefois. Maintenant mon discours est orienté." (p. 139) et "Autrefois, je n'avais que la liberté à la bouche. Je l'étendais au petit déjeuner sur mes tartines, je la

mastiquais toute la journée, je portais dans le monde une haleine délicieusement rafraîchie à la liberté." (p. 140). La distanciation par rapport au "bavardage" d'autrefois est cependant contredite et ainsi neutralisée par la pratique discursive du héros-narrateur au niveau du présent: "J'avoue ma faiblesse pour ce mode, et pour le beau langage, en général." (p. 10).

Les instances narratives du héros-narrateur et du héros-personnage ne constituent donc pas des pôles discursifs absolument contraires. Entre les pôles du narrateur et du personnage d'avant la "chute" se réalise une certaine neutralisation; entre les pôles du narrateur et du personnage d'après la "chute" on observe une relation de rapprochement. Le narrateur et le personnage d'après la "chute" manifestent la même distanciation par rapport au personnage d'avant la "chute". Dans le passage suivant, les deux sujets d'énonciation du personnage d'après la "chute" et du narrateur expriment la même position significative: "En somme, mon rêve n'avait pas résisté à l'épreuve des faits. J'avais rêvé, cela était clair maintenant, d'être un homme complet, qui se serait fait respecter dans sa personne comme dans son métier. Moitié Cerdan, moitié de Gaulle, si vous voulez." (pp. 59-60). L'activité d'énonciation du narrateur dans la première phrase (le discours du narrateur est marqué par l'expression adverbelle typiquement auctorielle "en somme") est, dans la deuxième phrase en style indirect libre (marqué par l'imparfait et par l'embrayeur), remplacée par l'activité du personnage. Dans la troisième phrase, le narrateur s'adressant directement à l'interlocuteur, reprend la critique de façon monovocale. Il s'agit donc ici d'une structure discursive, où les relations textuelles sont celles de la collocation et de l'interférence textuelle non-dialogique: le personnage et le narrateur partagent la même position significative(18). La convergence des positions significatives du narrateur et du personnage d'après la "chute" se manifeste aussi au moyen du seul énoncé du personnage sous la forme du discours rapporté. La représentation directe de cet énoncé, dans un contexte où le discours rapporté est généralement évité, n'est vraisemblable qu'en raison de la relation solidaire entre le narrateur et le personnage après la "chute". C'est là en effet que le héros-personnage exprime pour la première fois les principes d'auto-accusation qui seront développés ensuite par le héros-narrateur: "(...) et qui suis-je pourtant? Un citoyen-soleil quant à l'orgueil, un bouc de luxure, un pharaon dans la colère, un roi de paresse." (p. 100).

A la différence du roman-mémoires traditionnel, il n'y a pas de distanciation discursive entre le narrateur et le personnage. L'énoncé du héros-personnage d'**avant** la "chute" est trop insignifiant pour être cité ou raconté. L'énoncé du héros-personnage d'**après** la "chute", représentant une position significative analogue à celle du narrateur, ne se prête pas à la distanciation. Les phénomènes d'interférence, pour ne rien dire des phénomènes de dialogisme, se rencontrent à peine. La distance discursive, caractéristique du roman-mémoires traditionnel, est ici projetée sur la relation entre le narrateur et son interlocuteur.

3.4.2. Le narrateur et son interlocuteur

Ne visant que par manière d'exemple l'énoncé du héros-personnage(19), le discours narratif s'oriente principalement vers le discours de l'interlocuteur. Les deux textes principaux de **La Chute** ne sont donc pas le texte du narrateur et le texte du personnage, mais ceux du narrateur et du narrataire. Le texte du narrateur est caractérisé par deux procédés différents. En premier lieu nous distinguerons les réalisations différentes d'un **discours interrogatif**, à propos duquel nous chercherons à identifier les traits caractéristiques du dialogisme parodique et polémique. En second lieu nous distinguerons les techniques de l'**auto-accusation**, de l'**auto-défense** et de l'**accusation de l'autre**. De ces trois procédés, le dernier, qui dénote l'existence de l'interlocuteur, se range dans la classe de la polémique ouverte, alors que les deux premiers peuvent se classer comme des procédés de polémique cachée(20).

3.4.2.1. Le discours interrogatif

Les structures textuelles des questions et des réponses constituent un trait prépondérant du discours narratif dans **La Chute**(21). Nous distinguerons ici trois catégories de questions. A la première catégorie appartiennent les questions formulées originellement par le narrateur; à la deuxième catégorie appartient l'énoncé de l'interlocuteur, initialement affirmatif, et reformulé par le narrateur sous forme de question; à la troisième catégorie appartiennent les questions originellement prononcées par l'interlocuteur et répétées par le narrateur(22). Certaines figures de la **première catégorie** sont richement représentées et variées dans le texte, qu'elles dominent du commencement jusqu'à la fin. Il s'agit en

premier lieu de formules interrogatives très élémentaires comme par exemple "n'est-ce-pas?" ou bien "heïn?" (cf. pp. 31, 45, 49, 51), qui provoquent l'adhésion de l'interlocuteur. On retrouve certaines formules moins discrètes dans les passages où le narrateur, au moyen d'un verbe performatif, explicite d'avance l'attitude et l'adhésion de l'interlocuteur: "(...) vous croyez sans doute qu'ils sont là, ce soir?" (p. 17), "Histoire sans importance, direz-vous?" (p. 58) et "Vous estimez qu'il a une tête de tueur?" (p. 44). La forme quasi-affirmative est caractéristique de ces passages. Sous le déguisement de la question, le narrateur exprime, en fait, une opinion déjà formée sur l'attitude de l'interlocuteur. Cette tendance à vouloir dominer l'attitude de l'autre est encore plus accentuée dans les passages où le narrateur fait suivre sa question d'une explication et d'une conclusion personnelle: "Avez-vous remarqué que les canaux concentriques d'Amsterdam ressemblent aux cercles de l'enfer? L'enfer bourgeois, naturellement peuplé de mauvais rêves." (p. 18), "Mais savez-vous pourquoi nous sommes toujours plus justes et plus généreux avec les morts? La raison est simple. Avec eux, il n'y a pas d'obligation." (p. 37) et "Connaissez-vous Dante? Vraiment? Diable. Vous savez donc que Dante admet des anges neutres dans la querelle entre Dieu et Satan." (p. 89). Dans tous ces passages, le narrateur ne porte aucun intérêt véritable à ce que pense ou pourrait dire l'interlocuteur. Ce qui lui importe le plus, c'est de pouvoir manipuler l'opinion de l'autre, de prévenir ses ripostes et de contredire ses opinions éventuelles. Ici se manifeste la tendance à réduire la subjectivité de l'interlocuteur pour lui substituer celle du narrateur. Comme l'a observé A. Abbou, "l'ultra-subjectivité" de Clamence cherche à "neutraliser" la subjectivité évanescence de l'interlocuteur(23).

La même tendance se manifeste de façon non moins surprenante dans les passages où l'énoncé de l'interlocuteur, au lieu d'être formulée par ce dernier, est intégré dans le texte du narrateur. Il s'agit ici en premier lieu, des formes appartenant à la **deuxième catégorie**: les énoncés originellement affirmatifs de l'interlocuteur, sont repris et reformulés sous forme de questions, ce qui implique d'emblée une remise en question ironique de leur justesse. De fait, elles sont immédiatement contestées: A la question ironique le narrateur répond par la négative, mais non sans vivacité: "Que croyez-vous qu'il fût alors? Il cessa de la tromper? Non. Il la tua." (p. 23), "Tenez, après tout ce que je vous ai raconté, que croyez-vous qu'il me soit venu? Le dégoût de moi-même? Allons donc, c'était surtout des autres que j'étais dégoûté."

(p. 81) et "Quoi? On pouvait vivre dans ces cellules et être innocent? Improbable, hautement improbable." (p. 116). A l'opinion qu'il suppose chez l'interlocuteur, le narrateur substitue donc avec vigueur sa propre opinion, signe de l'expansion graduelle de sa subjectivité. Ces passages sont, en principe, analogues à d'autres passages qui relèvent aussi de la deuxième catégorie: l'énoncé y est reformulé par le narrateur et suivi d'un commentaire affirmatif et interprétatif. A la pensée qu'il prête à l'interlocuteur, le narrateur ajoute ironiquement une signification nouvelle: "Vous êtes sans doute dans les affaires? A peu près? Excellente réponse. Judicieuse aussi; nous ne sommes qu'à peu près en toutes choses." (p. 12)

Les passages où le narrateur reproduit les questions de l'interlocuteur relèvent de la **troisième catégorie**. Il s'agit bien ici d'une intégration de l'énoncé de l'autre dans l'énoncé du narrateur, mais d'une intégration qui sert l'intention du narrateur. L'énoncé de l'autre n'est donc pas respecté en raison de sa valeur propre, mais à cause de son utilité pour la narration. Le narrateur se sert de la question supposée chez l'interlocuteur comme d'un ressort pour donner du mouvement à son récit. Les questions de ce type se rencontrent, en premier lieu, dans les passages qui concernent les épisodes de la "chute", comme par exemple: "Comment? Quel soir? J'y viendrai, soyez patient avec moi." (p. 36) et "Quoi? Cette femme? Ah! je ne sais pas vraiment, je ne sais pas." (p. 76). En second lieu, on les trouve dans certains passages relatifs au mystère entretenu par le narrateur autour de sa profession et de son passé: "Qu'est-ce qu'un juge-pénitent? Ah! je vous ai intrigué avec cette histoire." (p. 21) et "En quoi consistait-il? Ma foi, j'étais quelque chose comme chef de groupe (...)" (p. 134). Rien d'étonnant dès lors si la dernière question directement rapportée par le narrateur se situe au moment de la dernière confession démystificatrice: "Pourquoi je n'ai pas restitué le panneau. Ah! Ah! vous avez le réflexe policier, vous." (p. 137). A partir du moment où la dernière zone obscure de la vie de Clarence a été éclairée, les questions de l'interlocuteur cessent définitivement. A partir de ce moment, toutes les questions relèvent de nouveau de la première catégorie: formulées originellement par le narrateur, elles impliquent la réponse affirmative de l'interlocuteur. Constatation frappante, la dernière question de cette catégorie exprime la conviction du narrateur quant à l'identité de vues entre son interlocuteur et lui: "Ne sommes-nous pas tous semblables, parlant sans trêve et à personne, confrontés toujours

aux mêmes questions bien que nous connaissions d'avance les réponses?" (p. 155).

A propos des trois catégories du discours interrogatif, on peut discerner plusieurs types dialogiques. En principe, ces types se présentent comme des aspects divers de la relation polémique qui intervient entre le texte du narrateur et le texte de l'interlocuteur (cf. notre schéma des relations dialogiques selon Bakhtine, Préambule, paragraphe 4). Dans les passages appartenant à la **première catégorie**, le dialogisme se réalise conformément au "sousgroupe actif" du modèle de Bakhtine: "le mot d'autrui reste en dehors du discours de l'auteur (dans notre cas en dehors du discours du narrateur), mais ce discours en tient compte et lui est adressé" et "la pensée d'autrui ne pénètre pas elle-même à l'intérieur du mot, mais s'y reflète seulement, déterminant son ton et sa signification"(24). Le narrateur interroge l'interlocuteur et essaie de prévenir ses opinions négatives: "Ce n'était pas facile, mais j'inspire confiance, n'est-ce pas?" (p. 45). Il s'agit ici, comme d'ailleurs aussi dans les passages utilisant le verbe performatif cités au-dessus, d'un discours appartenant au type de la polémique cachée. On trouve des exemples de polémique ouverte dans les passages où l'opinion présumée de l'interlocuteur est directement contestée: "(...) vous croyez sans doute qu'ils sont là, ce soir? (...) Vous vous trompez." (p. 17).

En dehors des traits conformes au modèle, les passages appartenant à la **deuxième** (et à la **troisième**) **catégorie** présentent également des traits qui en dévient de façon surprenante, comme dans le passage suivant: "Quoi? On pouvait vivre dans ces cellules et être innocent? Improbable, hautement improbable." (p. 116). En principe, il s'agit ici de nouveau de la relation dialogique entre les instances du narrateur (le texte I) et de l'interlocuteur (le texte II), mais non d'une relation appartenant au sous-groupe actif. Le discours de l'instance (extra)-textuelle n'agit pas "de l'extérieur", mais est "reproduit" ou "cité", bien qu'inversé, par l'instance intra-textuelle. Plus que d'un exemple de relation polémique il s'agit donc ici d'un exemple de relation **parodique**, relation qui appartient au "sous-groupe passif": L'énoncé de l'autre est repris et utilisé par le narrateur qui y introduit une orientation différente. C'est au moyen de la dernière phrase (contestation directe de l'opinion d'autrui et exemple de la polémique ouverte) que l'orientation parodique du narrateur est explicitée(25). Le passage suivant, où l'orientation contraire du narrateur est explicitée par son commentaire conclusif, fournit un

exemple caractéristique de la relation parodique: "Vous êtes sans doute dans les affaires? A peu près? Excellente réponse. Judicieuse aussi; nous ne sommes qu'à peu près en toutes choses." (p. 12). Ici le narrateur cite et commente la réponse originellement affirmative de l'interlocuteur. Dans la dernière phrase, l'énoncé de l'interlocuteur est intégré (sans guillemets) dans l'énoncé du narrateur et s'y trouve chargé d'une nouvelle signification rétroactive.

Appliqué à **La Chute**, le modèle des relations dialogiques de Bakhtine se révèle insuffisant. Il est caractéristique de **La Chute** que le discours interrogatif soit partagé entre deux sujets d'énonciation, celui du narrateur et celui de l'interlocuteur. A mesure que le discours de l'interlocuteur est cité et intégré au discours du narrateur, la relation dialogique n'est plus seulement d'ordre polémique, mais aussi d'ordre parodique. Les caractéristiques de la relation parodique, relation qui traditionnellement peut exister entre le narrateur (éventuellement l'auteur impliqué) et le personnage (éventuellement le narrateur à la première personne), sont ici projetées sur la relation entre le héros-narrateur et l'interlocuteur:

relation parodique (La Chute)

Le discours du personnage (du narrateur)	Le discours du narrateur (de l'auteur)	Le discours de 'l'autre' (de l'in- terlocuteur ou de narrataire)
<hr/>		
relation parodique		

La relation entre le narrateur et l'interlocuteur est ainsi très complexe. D'une part, la parole de l'interlocuteur agit sur la parole du narrateur et relève donc du sous-groupe actif. D'autre part, c'est la parole du narrateur qui agit sur la parole de l'interlocuteur, l'utilisant selon ses propres intentions et la réduisant à une parole du type du sous-groupe passif. En ceci, la position du discours de l'interlocuteur, est analogue à celle d'un personnage distancié. L'attitude parodique, absente de la relation entre les instances du héros - personnage et du héros-narrateur, se réalise donc entre ce dernier et son interlocuteur.

3.4.2.2. La technique d'(auto)-accusation

Nous avons montré plus haut (paragraphe 3) que la pratique d'auto-accusation, modifiée et neutralisée en ce qui concerne la relation entre le héros-narrateur et le héros-personnage, tend à l'accusation de l'humanité entière, y compris l'interlocuteur. Elle implique ainsi un acte d'auto-défense. Ce qui nous intéresse à présent, c'est la technique discursive utilisée par le narrateur. Comment réussit-il à tourner à son profit l'auto-accusation et l'accusation contre l'interlocuteur ? Autrement dit, quelle est la position de l'interlocuteur dans ce dialogue où l'accusation semble impliquer la défense et la défense l'accusation de l'autre ?

Nous choisissons comme point de départ deux passages distinctement auto-accusateurs. Il s'agit des deux passages centraux où le héros-narrateur dénonce son égocentrisme d'autrefois :

"Il faut le reconnaître humblement, mon cher compatriote, j'ai toujours crevé de vanité. Moi, moi, moi, voilà le refrain de ma chère vie, et qui s'entendait dans tout ce que je disais. Je n'ai jamais pu parler qu'en me vantant, surtout si je le faisais avec cette fracassante discrétion dont j'avais le secret." (p. 53).

"Je vivais donc sans autre continuité que celle, au jour le jour, du moi-moi-moi. Au jour le jour les femmes, au jour le jour la vertu ou le vice, au jour le jour, comme les chiens, mais tous les jours, moi-même, solide au poste." (p. 55).

Dans ces deux passages, la distanciation par rapport au "moi" d'autrefois est neutralisée par l'accusation dirigée vers le "moi" d'aujourd'hui (cf. pp. 63, 81). Dans la relation entre le narrateur et son interlocuteur, l'énoncé du premier représente la réaction contre l'attaque présumée du second. Le narrateur, en s'accusant "humblement" mais emphatiquement, prévient l'accusation de l'autre et se défend d'avance. Autrement dit, l'auto-accusation fonctionne comme moyen d'auto-défense. Au moyen de l'auto-accusation, le narrateur cherche à transformer en bienveillance la malveillance qu'il prévoit chez l'interlocuteur, tout en ayant recours aux figures de la "captatio benevolentiae" ("il faut le reconnaître")(26).

De nombreux passages témoignent de la facilité avec laquelle s'opère la transition entre l'auto-accusation et l'auto-défense. On observe, entre autres, le glissement d'une attitude générale vers la défense d'un des traits particuliers de cette attitude: "Finalement,

dans cette regrettable histoire, mieux encore que dans mes autres intrigues, j'avais été plus franc que je ne pensais (...)" (p. 71) ou bien vers la défense de la sincérité: "Bon, vous allez dire que je me vante encore. Je ne le nierai pas et j'en suis d'autant moins fier qu'en ceci je me vante de ce qui est vrai." (p. 63). Dans les deux passages, la voix accusatrice de l'interlocuteur est affaiblie par la tentative d'auto-défense.

Le moyen le plus adéquat pour transformer l'auto-accusation en auto-défense est l'accusation du genre humain. Accusant l'homme en général, et implicitement donc l'interlocuteur, le héros-narrateur réussit à détourner les attaques éventuelles de l'interlocuteur et par là à minimiser sa propre culpabilité: "L'homme est ainsi, cher monsieur, il a deux faces: il ne peut aimer sans s'aimer." (p. 38). La "duplicité" de Clamence, les contradictions entre "la partie vicieuse" de sa vie et sa "vertu", entre son égoïsme et ses "générosités" (p. 91) est caractéristique du genre humain: "(...) j'ai mis au jour la duplicité profonde de la créature." (p. 90).

En fin de compte, l'attitude fondamentalement défensive du narrateur, le rend indifférent à l'attitude de l'interlocuteur. Cette indifférence lui permet de tourner l'auto-accusation en auto-défense et, par là, en accusation de l'autre. Dans les passages où il s'accuse, le narrateur fait encore une certaine place à la voix de l'interlocuteur. Quand il se défend, il la limite davantage. Dans le passage suivant, il se contente de la nier catégoriquement: "J'étais vraiment irréprochable dans ma vie professionnelle. Je n'ai jamais accepté de pot-de-vin, cela va sans dire, mais je ne me suis jamais abaissé non plus à aucune démarche." (p. 24). Une attitude analogue mène au rejet d'une éventuelle accusation d'égoïsme, sous prétexte qu'elle relève du cliché: "Je jouissais de ma propre nature, et nous savons tous que c'est là le bonheur bien que, pour nous apaiser mutuellement, nous fassions mine parfois de condamner ces plaisirs sous le nom d'égoïsme." (p. 24).

La négation de l'opinion de l'interlocuteur est complète dans les passages où les techniques d'auto-accusation et d'auto-défense sont remplacées par la technique de l'accusation directe de l'autre. La formule de ce type d'accusation catégorique, qui ne permet pas la contre-attaque, est déjà donnée dans le premier chapitre. C'est là, en effet, que le narrateur fait débiter l'accusation directe de l'autre, et qu'en entamant un nouveau discours, il détourne de lui-même une accusation semblable: "Les avez-vous (les richesses) partagées avec les pauvres? Non. Vous êtes donc ce que j'appelle un saducéen (...) non, je n'ai rien

partagé avec les autres. Qu'est-ce que cela prouve? Que j'étais aussi un saducéen (...) Oh! entendez-vous les sirènes du port?" (pp. 13-14).

Visant le genre humain, puis l'individu, la notion de culpabilité se retourne peu à peu contre l'interlocuteur: "Songez pourtant à votre vie, mon cher compatriote. Creusez votre mémoire, peut-être y trouverez-vous quelque histoire semblable que vous me conterez plus tard." (p. 70) et: "Alors, racontez-moi, je vous prie, ce qui vous est arrivé un soir sur les quais de la Seine et comment vous avez réussi à ne jamais risquer votre vie." (p. 155). Dans ces deux passages, les rôles du narrateur et de l'interlocuteur sont renversés. Après s'être lui-même accusé dans la seule intention de se défendre, voilà que le narrateur accuse l'autre. A la différence de l'accusation portée par l'interlocuteur, celle-ci est explicite. La voix de l'interlocuteur reste, du moins dans les limites du texte, réduite à sa virtualité. Le narrateur reste la dernière instance de signification du texte. Son dernier énoncé: "Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement." (p. 156), annule une éventuelle tentative de l'interlocuteur visant à prouver son innocence.

A propos de la structure dialogique du discours interrogatif, nous avons démontré que l'énoncé de l'interlocuteur n'appartient pas seulement au type du sous-groupe "actif", mais aussi au type du sous-groupe "passif". La parole de l'interlocuteur ne se constitue donc pas seulement comme parole "étrangère" agissant "du dehors" sur le discours du narrateur, mais aussi comme parole parodiée, et donc, tout comme la parole du personnage dans le type traditionnel, comme **objet** du discours parodiant du narrateur. La réduction graduelle de l'énoncé de l'interlocuteur est également fonction de la technique de l'auto-accusation, de l'auto-défense et de l'accusation de l'autre. Dans les passages d'auto-accusation et d'auto-défense, la parole de l'interlocuteur agit sur la parole du narrateur dont elle détermine l'orientation. On peut donc parler de polémique cachée. Dans les passages d'accusation de l'autre, la polémique cachée se transforme en polémique **ouverte**. Le héros-narrateur ne tient plus compte de l'énoncé (éventuellement) défensif de l'autre, mais lui impose sa propre signification. Ainsi, c'est surtout au moyen du discours accusateur et du discours interrogatif, que la position de sujet de l'interlocuteur (position peu stable dès le début du roman) est transformée en position

d'objet. Ce qui, à première vue, semble se présenter comme une dialogue entre deux sujets d'énonciation, se révèle être, à l'examen, un monologue quasi-dialogique(30).

4. MICHEL BUTOR, L'EMPLOI DU TEMPS ET LE DEPASSEMENT DES DISTANCES NARRATIVES

Dans *L'Emploi du temps* le roman-mémoires présente une structure tout à fait particulière où, dès les premières pages, les traits essentiels du type semblent masqués par les caractéristiques du type opposé, le journal intime. La première partie du roman révèle ainsi une technique qui se rapproche beaucoup de la technique utilisée par S. Kierkegaard dans son "Récit de Souffrances" des "Etapas sur le Chemin de la Vie", récit dans lequel le narrateur, selon Butor, "tient un 'journal' de l'année précédente, qu'il entremêle de notations sur le présent"(1). Dans la deuxième partie du roman la technique kierkegaardienne est d'une utilisation accrue, et dans les trois dernières parties, on assiste enfin à l'exploitation poussée de cette technique, exploitation commentée dans l'oeuvre critique de Butor: "Imaginons que le narrateur tienne non seulement un double, mais un quadruple journal"(2).

A partir de la deuxième partie, le journal intime révèle sa fonction par rapport au roman-mémoires, perdant ainsi son caractère de masque et de convention. L'orientation vers le présent devient une condition de plus en plus nécessaire à l'activité d'une mémoire "à la recherche" du passé. Dans sa critique Butor oppose au roman-mémoires conventionnel le roman qui tient compte de cette nécessité: "A l'organisation définitive des péripéties telle qu'elle se présente à une mémoire idéale apaisée va s'opposer de plus en plus l'organisation provisoire des données incomplètes au jour le jour, qui seule permet de comprendre et de faire "revivre" les événements"(3).

Dans *L'Emploi du temps*, l'activité mémorative est favorisée par les faits qui appartiennent à une période récente, ou au présent actuel. D'une part, la revivification du passé n'est possible qu'à travers l'expérience vécue au jour le jour. D'autre part, la révélation des mythes actuels dépend, de la réussite de la "mise en lumière"(4) des mythes d'autrefois.

Après avoir précisé la structure des niveaux temporels, nous étudierons, dans les paragraphes suivants, les procédés de réduction des distances narratives. Ces procédés sont déterminés, d'une part, par l'expérience vécue de l'activité de la mémoire et, d'autre part, par certaines conceptions de la technique narrative en général. C'est ainsi que, tout au long du texte, l'activité spontanée de la mémoire est interrompue et corrigée par sa propre thématization, et que la narration des faits est remplacée par la réflexion sur les procédés d'écriture et de lecture. Il s'agit donc d'un texte qui, écrivant sa propre poétique, révèle son caractère auto-réflexif. Nous chercherons à démontrer que l'auto-réflexion ne concerne pas seulement le rapport entre la narration et la méta-narration, mais qu'elle joue également un rôle décisif aux niveaux thématiques du texte.

4.1. Les niveaux temporels.

Dans la première partie du roman, *L'Entrée*, le schéma des niveaux temporels, qui correspond au schéma du type du roman-mémoires masqué en journal intime, est relativement simple. C'est en mai, que le héros-narrateur, Jacques Revel, raconte son arrivée et ses premiers jours à Bleston, qui datent du mois d'octobre de l'année précédente. Dans les premières notations, le schéma de la distance temporelle, une distance de sept mois, est maintenu. Les interventions du narrateur dans le passé des actions narrées sont très limitées. Le temps de la narration n'a ni contenu, ni développement. Le journal intime revêt l'aspect d'un masque, d'une forme vide autour d'un contenu étranger qui appartient au roman-mémoires. Conformément au roman-mémoires traditionnel c'est encore l'action narrée, comprenant l'arrivée à Bleston, les premières promenades dans les rues désolantes, les premières journées dans la maison commerciale de Matthews and Sons et finalement l'acquisition du Penguin vert "Le Meurtre de Bleston", qui domine le texte. Plus qu'à la pratique même, la narration obéit ici aux règles du genre autobiographique. Vers la fin de la première partie, l'orientation vers le passé est de plus en plus entravée par les exigences du présent. A l'intérêt des événements du mois d'octobre, s'oppose maintenant l'importance des événements récents et actuels.

C'est à cause du conflit entre l'orientation vers le passé et les exigences du présent que le narrateur, dans la deuxième partie, *Les Présages*, modifie le schéma des niveaux temporels. Entre le niveau

du passé régulier qui comprend les actions du mois de novembre, et le niveau du présent (le niveau régulier de la narration) s'insère le niveau des actions presque simultanées à la narration. Nous appellerons ce niveau le niveau du présent narré. A la distance originelle entre la narration (juin) et le passé narré (novembre) - une distance qui en soi n'est pas inappropriée au roman-mémoires - s'ajoute ici le rapport quasi- simultané (juin - juin), propre au journal intime. Ce dernier rapport ne constitue plus le masque du roman-mémoires, mais l'une de ses composantes. C'est là une situation qui se présente dès les premières lignes de la deuxième partie, où le héros-narrateur sent la nécessité de raconter les événements de la soirée précédente. C'est ce soir-là, dans la soirée du 1^{er} juin, que le héros-personnage a commis la faute de révéler le véritable auteur du "Meurtre de Bleston", George Burton. A partir de cette révélation, l'action se développe au niveau du présent narré; cette action-là, se concentre autour des regrets et des pressentiments du héros-personnage et prépare l'action de la troisième partie. La charnière la plus importante entre le niveau du présent narré et le niveau du passé régulier est fournie par le roman "Le Meurtre de Bleston". En juin, lors d'une conversation sur ce roman, le héros-narrateur en évoque la lecture faite en novembre de l'année précédente. C'est à cause de cette lecture qu'il décide, toujours en novembre, d'aller visiter le "Vitrail du Meurtrier" dans l'Ancienne Cathédrale.

Dans la troisième partie, "L'Accident", la structure temporelle devient plus compliquée. Entre, d'une part, les niveaux de la narration (juillet) et du présent narré (juillet) et, d'autre part, le niveau du passé régulier (décembre) s'insère maintenant le niveau d'un passé intermédiaire (mai). Au niveau du passé régulier, le héros-personnage poursuit son exploration de la ville de Bleston, répétant les visites déjà faites en novembre, de la Nouvelle Cathédrale et des Tapisseries du Musée. C'est également en décembre que le héros-personnage, guidé par son collègue James Jenkins, fait connaissance avec les foires de Bleston, et qu'on assiste à la montée de la haine qu'il voue à la ville. Au niveau du passé intermédiaire (mai) on constate le développement des événements qui préparent la révélation (du premier juin) de la vraie identité de l'auteur du "Meurtre de Bleston". Ces événements, qui jusqu'ici constituent une lacune (due d'ailleurs à la pratique narrative conventionnelle de la première partie), sont racontés dans l'ordre inverse. Commenant par la fin, c'est-à-dire par l'action du dernier jour de mai, où le héros-personnage révèle l'i-

dentité de l'écrivain au collègue James Jenkins, le héros-narrateur remonte vers les faits précédents: les visites de la maison des Burton, l'événement décisif du premier mai, ainsi que l'écriture des premières notations. Au niveau du présent narré, l'action centrée autour de Burton atteint son point culminant. C'est à ce niveau que l'écrivain, renversé par une voiture, risque de mourir, victime d'un attentat. Au même niveau, l'histoire des amours du héros-personnage s'achève sur les fiançailles de Rose Bailey et Lucien.

Dans la quatrième partie, **Les deux soeurs**, la structure temporelle va encore se compliquer. A côté des niveaux de la narration (août) et du présent narré (août) le passé s'échelonne sur trois niveaux plus ou moins fragmentaires, les niveaux de janvier, d'avril et de juin. Le niveau de janvier, niveau du passé régulier, constitue une suite assez fragmentaire aux événements de décembre, racontés dans la partie précédente. C'est à ce niveau qu'intervient l'histoire de la relation entre le héros-personnage et Ann Bailey. Au niveau du passé intermédiaire d'avril, l'incendie du plan de Bleston met fin à la première phase de la lutte contre la ville. Cette lutte violente est suivie le 1^{er} mai par la lutte libératrice menée au moyen de l'écriture. C'est aussi au niveau d'avril que le roman policier, dont l'auteur n'est pas encore connu, joue un rôle de plus en plus mystérieux. Entre les niveaux du présent (août) et du passé régulier et intermédiaire (janvier et avril) s'insère maintenant aussi le niveau du passé récent de juin. C'est grâce à la lecture de ses propres notations de juin, que le narrateur peut combler les lacunes qui appartiennent au niveau du présent narré de juin et qui ont été négligées. Ainsi se constitue un niveau du passé nouveau. Au niveau du présent narré (août) figurent au premier plan les fiançailles officielles de Rose et Lucien, les tentatives du héros-personnage pour reconquérir l'amour d'Ann et l'annonce des fiançailles d'Ann avec James Jenkins. Sur un deuxième plan se poursuit l'action centrée autour de l'écrivain, sa convalescence, et la suspicion croissante du héros-personnage envers James Jenkins.

Dans la cinquième et dernière partie, **L'Adieu**, les niveaux du passé se multiplient encore. A côté des niveaux de la narration et du présent narré (septembre) se rangent maintenant deux niveaux d'un passé récent (août et juillet), deux niveaux d'un passé lointain (mars et février) et des fragments des niveaux des mois de novembre, décembre et janvier. Au niveau du présent narré, on trouve l'aboutissement des actions centrées autour de Burton et celles qui ont trait à l'hostilité qui existe entre le héros et la

ville de Bleston. La ville apparaît de plus en plus comme une puissance personnifiée, et la haine réciproque entre elle et le héros s'exprime maintenant au moyen d'un dialogue qui ne prend fin qu'avec le départ décrit dans la dernière notation. Les passages fragmentaires du passé récent d'août et de juillet résultent, en tant que lacunes comblées, de la lecture des notations de ces mois-là. C'est à l'occasion de la même lecture que sont évoquées des événements des mois de novembre, décembre et janvier. Il s'agit là d'une lecture régressive, parallèle à l'acte de l'écriture de la troisième et la quatrième partie. La technique de la lecture et de l'écriture régressive est également appliquée dans la narration des faits des mois de mars et de février, mars représentant un supplément aux niveaux du passé intermédiaire, et février la poursuite de la série du passé régulier. Commenant par la fin, par l'un des derniers jours de mars, le héros-narrateur remonte aux premiers jours du mois, rendant compte de ses rencontres avec Ann et Lucien. L'insertion du niveau du passé de février est déterminée de façon directe par le niveau du présent. C'est lors de la dernière visite chez Burton, programmée pour un des jours suivants, que le héros-narrateur évoque la scène de la première rencontre en février, "au coeur de l'hiver"(p.287). C'est donc à la fin de la cinquième partie, que peut être évoqué un des événements les plus décisifs, événement qui appartient au passé régulier et détermine tous les événements à suivre, soit aux niveaux du passé intermédiaire et du passé récent, soit aux niveaux du présent.

L'organisation temporelle, dont nous avons tenté de rendre compte dans l'aperçu précédent, peut être illustrée de la façon suivante:

a	b	c	d	e	f
narra- tion	narré	narration (objet de la lecture)	narré (ré- sultat de la lecture)	narré supplé- mentaire	narré original
I mai					octobre
II juin	juin				novembre
III juillet	juillet	(mai)		mai	décembre
IV août	août	juin	juin	avril	janvier
V sep- tembre	sep- tembre	août/ juillet	août/ juillet	mars	fevrier (+ novem- bre, décembre, janvier

distance constante de sept mois

Le schéma ci-dessus met en évidence un ensemble structural très régulier, dont l'analogie avec la construction du drame classique n'est pas fortuite(5). Il s'agit en outre d'une structure qui s'échelonne en diverses structures secondaires, dont chacune manifeste la même régularité que l'ensemble. Dans ce qui suit, nous chercherons à démontrer comment ces structures secondaires qui relèvent des traits typiques du roman-mémoires (a-f), du journal intime (a-b, c-d), du roman policier (e (+ Vc et d)) et, dans un certain sens, du roman par lettres (c-d), se combinent entre elles, suivant les principes non-conventionnels d'une mémoire en activité(6).

4.2. L'activité de la mémoire

Comme nous l'avons observé plus haut, la régularité du roman-mémoires traditionnel est maintenu dans la première partie. Il s'agit d'une convention qui peu à peu se révèle incompatible avec la pratique narrative. Comprise dans le champs d'un présent qui s'étend entre un passé encore à vaincre et un futur encore à vivre,

la situation narrative révèle, dès les premières lignes, sa nature dynamique. "C'est à ce moment que je suis entré, que commence mon séjour dans cette ville, cette année dont plus de la moitié s'est écoulée,(...)"(p.9). Le temps de la narration et le temps du narré se déplacent selon le même rythme. Ainsi, au lieu de se restreindre comme cela se produit dans le roman traditionnel, la distance initiale de 7 mois, reste-t-elle au contraire constante pendant toute la période de la narration. "(...)il ne me reste plus que cette soirée pour entamer mon récit du mois de décembre, afin du moins de ne pas laisser s'augmenter cette distance de sept mois que je n'ai pas encore réussi à restreindre(...)"(p.141). En raison de la nature spécifique de la situation narrative, l'activité de la mémoire est considérablement ralentie dès la première partie. La capacité de se souvenir devient peu à peu incapacité: "Je ne sais plus dans lequel des trois restaurants(...)"(p. 38), "(...)ce déjeuner dont je me souviens si mal(...)"(p.52). Il n'est donc pas surprenant que l'activité de la mémoire s'explique dans les termes de la **reconquête** "volontaire" proustienne:

"C'est maintenant que commence la véritable **recherche** (...) car il me faut **reprendre possession** de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les **évoquer** un par un dans leur ordre, afin de les **sauver** avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais de poussière grasse, reconquérir pied à pied mes propres terrains (...)"(p. 38).

Dans la deuxième et dans la troisième partie, l'activité de la mémoire "volontaire" est de plus en plus contrariée. C'est ici que les événements récents et actuels prennent le pas sur les événements du passé: "Mais tout cela est si lointain, si flou; tant de soucis, tant de possibilités interfèrent; tant de choses se sont passées depuis, qui pèsent tellement sur mon présent, tant de choses que je risque de déformer et d'oublier si je tarde trop à les écrire" (p. 130).

Cette situation entraîne à plusieurs reprises un changement de procédé narratif. C'est d'abord le procédé du **roman-mémoires** qui s'avère insuffisant. Au commencement de la deuxième partie, apparaît pour la première fois la nécessité de raconter les événements du présent, ceux de la veille. Ce procédé, caractéristique du **journal intime** et employé pendant tout le mois de juin, est explicité au commencement de la troisième partie. A ce moment-

là, il se révèle à son tour insuffisant et un nouveau procédé viendra le remplacer:

"C'est pourquoi je me vois contraint d'interrompre l'ordre que je suivais depuis un mois dans mon récit, mêlant régulièrement chaque semaine aux souvenirs de novembre des notations sur les événements en cours, l'ordre que je suivais depuis ce lundi soir où j'avais introduit au milieu des pages relatant le lointain automne un compte-rendu de la soirée de la veille" (p. 133).

Le procédé maintenant choisi est celui de la narration régressive. Dans la troisième et dans la quatrième partie, le narrateur raconte à rebours les événements de mai et de juin. Fruit de la découverte de l'action stimulante du moment actuel sur l'activité de la mémoire, cette technique est inspirée par l'exposé de George Burton sur la structure du **roman policier**. La caractéristique dominante du roman policier est que "le récit est fait à contre-courant, puisqu'il commence par le crime, aboutissement de tous les drames que le détective doit retrouver peu à peu" (p. 171). C'est ainsi que "le récit (...) superpose deux séries temporelles: les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui" (ibid.). C'est là un procédé utilisé, mais dans une certaine mesure également dépassé, par le narrateur Jacques Revel. Dans les notations on peut en effet distinguer non seulement deux, mais trois séries temporelles. La première série, la série du "drame", contient les événements du passé régulier, donc du mois d'octobre jusqu'au mois de janvier (plus loin au mois de février), et sa structure est déterminée par l'ordre de la narration progressive. La deuxième série est celle de l'enquête régressive. Elle concerne les mois des niveaux intermédiaires (mai, avril et mars), et mène directement à la troisième série, celle de l'enquête vécue, ou bien de la conquête qui figure au niveau du présent. L'important ici est que les deux séries de l'enquête et de la conquête influencent la série du "drame". Autrement dit, c'est le narrateur-détective qui, par son enquête régressive et sa conquête vécue au jour le jour, détermine le travail du narrateur, qui à son tour s'occupe de la restitution des événements du "drame". Ainsi les positions différentes du détective et du narrateur s'avèrent complémentaires: "(...) le récit n'est plus la simple projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace, puisqu'ils se présentent différemment selon la position qu'occupe par rapport à eux le détective ou le narrateur" (p.

Le narrateur, convaincu que l'expérience du présent est une condition nécessaire à la narration de l'action du passé, commence la lecture de ses propres notations et la poursuivra dans la quatrième partie et dans la cinquième partie. Le passage suivant offre un commentaire aux méthodes de la lecture progressive et régressive ainsi qu'à celle de la narration régressive:

"En août, chaque lundi, avant de me remettre à mon texte, j'achevais de lire ce que j'avais écrit pendant une semaine du mois de juin, et maintenant, continuant ce mouvement, je lis les pages de juillet, mais non plus le lundi, le mardi seulement (...) car, ce soir, c'est dans ce que j'écrivais la semaine précédente, la troisième semaine du mois d'août, que je me suis plongé, de telle sorte que je remonte dans ma lecture (...) comme je remontais dans mon récit en juillet, semaine par semaine celui de mai (...)" (p.280).

La lecture a pour fonction de combler les lacunes laissées vides pendant la narration des mois précédents et de compléter ainsi un passé ignoré par une narration qui désormais appartient elle aussi au passé(8). C'est là une méthode qui rejoint la méthode du **roman par lettres**, où la lecture conditionne la réaction à la narration. La structure ainsi réalisée peut être plus ou moins complexe. On peut parler d'une réalisation relativement simple si la lecture ne dépasse pas le niveau de la narration lue et en comble seulement les lacunes. C'est le cas dans le passage où le narrateur, lisant ce qu'il a écrit en juin sur sa première visite en novembre des tapisseries du Musée, découvre qu'il a négligé de rendre compte d'une visite faite en juin (cf. p. 211). Dans les notations de septembre, le narrateur revient sur cette lacune de juin. C'est à partir de là que la structure se complique. Lisant en septembre, les notations faites en août sur les lacunes laissées en juin, le narrateur s'arrête encore une fois sur l'insuffisance des notations de juin et exprime également son mécontentement à propos de celles faites en août:

"Ce que j'avais écrit pendant la deuxième semaine du mois de juin, je m'étonnais de son insuffisance lorsque je le lisais le lundi 11 août (...) je le trouvais insuffisant entre autres raisons parce que j'avais négligé d'enregistrer ma dernière visite aux tapisseries du Musée, le dimanche précédent, le 8

juin, en compagnie de James Jenkins, je le trouvais insuffisant lorsque je le lisais le lundi 11 août (...). Ces pages datées de la deuxième semaine du mois d'août, elles aussi sont insuffisantes, et, entre autres raisons, parce que j'ai négligé d'insister sur ma dernière visite aux tapisseries du Musée, le samedi précédent, en compagnie de Rose(...)" (pp. 290-291).

Si combler les lacunes laissées au niveau de la narration lue permet d'y associer des faits situés aux niveaux plus éloignés, alors la lecture engendre une structure extrêmement complexe. C'est le cas dans la quatrième partie où le héros-narrateur, lisant ce qu'il avait écrit en juin sur la soirée chez les Bailey, enchâsse une scène "qui s'est déroulée également le dimanche 1er juin (...)" (p. 196) et qu'il n'avait pas racontée. Associant à cette scène un événement du mois d'octobre jusqu'ici négligé, il aboutit finalement à la narration régressive des événements d'avril. Une structure analogue se réalise dans le passage où le narrateur, lisant les notations de juin, découvre avoir passé sous silence certains événements de juin, qui s'associent aux événements d'avril: "(...) je n'ai rien lu sur l'expédition que j'avais faite, le samedi 14 juin, seul, à Plaisance Gardens, et qui est étroitement liée à ce qui a motivé ce récit, à ma destruction du plan de Bleston" (p. 225).

La réalisation la plus complexe de cette structure se trouve dans la dernière partie où le narrateur, lisant de façon régressive les notes faites en août et en juillet, remonte non seulement aux niveaux de ces mois, mais aussi aux niveaux de tous les mois de son séjour à Bleston. C'est ainsi que la lecture des notations d'août, qui suscite l'évocation des événements de novembre, janvier, avril et juin, et la lecture des notations de juillet qui fait revivre les mois de mai, décembre et finalement mars, se complètent l'une l'autre (cf. pp. 292-293) (pour une citation d'une partie de ce passage important, voir paragraphe 3.4).

La lecture fonctionne ainsi comme contrôle de la narration. Déterminée par les divers "changements d'optique" (cf. p. 290), c'est-à-dire par l'expérience vécue, cette forme de contrôle intervient à l'intérieur de la série temporelle de l'enquête. En termes de roman policier, on peut bien dire que l'enquêteur ou le narrateur-détective, agissant aussi comme narrateur-lecteur, intervient sur le terrain du narrateur, corrigeant et complétant, à partir d'une optique "vécue", la narration des faits qui se rapportent au crime.

La complexité de l'activité mémorative est surtout reconnue dans la dernière partie du roman. La situation initiale (représentée dans la première partie et partiellement dans la deuxième), où le présent est encore senti comme une menace au progrès de la mémoration, est ici renversée. L'expérience récente et actuelle ne trouble plus l'activité de la mémoire, mais constitue un moyen indispensable pour atteindre le passé. Ce savoir, qui dans la troisième partie est inspiré par l'exposé sur le roman policier, a pour premières conséquences la narration régressive et l'entrelacement de l'action du présent avec celles du passé régulier et du passé intermédiaire. Dans la quatrième partie ce savoir aboutit à la pratique de la lecture. Dans la cinquième partie la mémoire, à travers la lecture des notations d'août et de juillet, atteint encore une fois tous les niveaux du passé intermédiaire et régulier.

Les niveaux intermédiaires constituent un soutien indispensable au travail de la mémoire. Prenant son point de départ dans le présent, dans l'expérience actuelle et dans la lecture, le narrateur remonte tous les "niveaux intermédiaires", toute la "série de relais ou d'échelons" (p. 289), pour atteindre enfin le fond de son passé. Il s'agit là d'une conception assez optimiste des possibilités de la mémoire. Le rôle attribué aux niveaux intermédiaires est comparable à celui attribué aux "plans" ou aux "transversales" proustiennes(9):

"Ainsi la succession primaire des jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres, changeantes, chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs qui en sont l'origine, l'explication, ou l'homologue (...)" (p. 294).

En raison de cette conception du rôle des niveaux intermédiaires, ce n'est qu'après avoir franchi toutes les étapes qui séparent le présent du passé régulier, que le héros-narrateur, est à même, dans la cinquième partie, d'évoquer sa rencontre avec Burton en février, "au coeur de l'hiver":

"J'irai revoir une dernière fois George Burton l'avant-veille de mon départ, le dimanche 28 septembre; ainsi s'achèvera le long entretien commencé entre nous au moment le plus froid de l'année, au coeur de l'hiver, au milieu de ces quelques jours de ciel clair glacé, de gelée blanche le matin sur les toits de Dew Street, de flaques dures dans les rues (...)"(p. 287).

C'est ainsi que cet événement décisif n'est évoqué qu'au moment où il peut être mis en relief, ou mieux, selon la poétique du héros-narrateur, mis "en lumière" (cf. p. 281) par tous les événements qui l'ont suivi.

4.3. Les niveaux narratifs et la médiation des distances

4.3.1 Le rôle du présent, du passé et du futur

Dans *L'Emploi du temps* il n'est pas possible de faire une distinction nette entre le niveau du présent et les niveaux du passé. Tout passé peut, par rapport à un passé antérieur, fonctionner comme présent, et tout présent est susceptible de se transformer en passé. Cette instabilité de la relation entre les niveaux temporels est en premier lieu déterminée par la mobilité du narrateur. Au fur et à mesure que ce dernier se déplace, les phases de la narration se retrouvent progressivement rejetées vers le passé. C'est à cause de la qualité particulière de la situation narrative, que le passé n'est plus isolable du présent. D'une part, le présent, se manifestant comme présent "envahissant" (cf. p. 119), rend l'orientation vers le passé difficile. D'autre part, c'est le présent qui fait déclencher la mémoire. Ainsi, le lieu de "All Saints Gardens", qui figure au niveau du présent, permet-il l'évocation du passé, du jour de la Toussaint, du 1er novembre (cf. p. 67). Quelquefois même, les faits du passé ne peuvent être reconstruits qu'à partir du présent. C'est le cas de la reconstruction de la première visite faite des tapisseries du Musée, dont certains détails dépendent d'un savoir plus récent.

La fonction du présent par rapport au passé, se voit confirmée dans la troisième partie à cause de l'exposé sur le roman policier. C'est au moyen de l'enquête, qui s'accomplit au niveau du présent, que le narrateur parvient à la reconstruction du "drame" du passé. La pratique inspirée par la technique du roman policier mène dans les deux dernières parties à l'expérimentation de la lecture. C'est ici que le présent actuel (le moment de la lecture), ainsi que le présent d'une date antérieure (le moment de la narration lue), sont utilisés comme point de départ pour la remontée vers le passé. C'est à partir du présent actuel (de la lecture) que l'acte narratif antérieur (la narration lue) est contrôlé, corrigé et complété.

La pratique de la lecture est caractérisée par une orientation toujours plus intensive vers le passé, tandis que le moment actuel perd peu à peu de son importance. Sur le plan formel on peut

observer une extension graduelle du passé au détriment du présent. Le passé s'achemine pas à pas vers le présent, incluant, vers la fin de la cinquième partie, toute l'échelle des niveaux du passé intermédiaire et récent. A la restriction du présent, correspond une réduction graduelle du plan actionnel. Dans la troisième partie, le niveau du présent comprend soit les actions de l'enquête régressive et vécue, soit l'action de la dernière phase du "drame". Dans la quatrième partie, l'action actuelle est limitée à l'enquête régressive et à la conquête. Dans la dernière partie la conquête, apparaissant sans issue, est remplacée par le conflit ouvert entre le héros-narrateur et la ville de Bleston.

Il semble que sur le plan existentiel l'extension du passé conduise à une défaite définitive. C'est à cause des heures occupées par la recherche du passé, de tout le temps employé⁽¹⁰⁾ pour sauver le passé, que le héros-narrateur néglige son présent, perdant ainsi l'amour de Rose et ensuite celui d'Ann.

La tentative de restitution du passé semble conduire à la défaite par rapport au présent, mais aussi à son propre échec. Ainsi à la fin des dernières notes, l'effort de reconstruire les derniers fragments d'un passé récalcitrant, est-il contrecarré par l'intervention du présent: "...et je n'ai même plus le temps de noter ce qui s'était passé le soir du 29 février, et qui va s'effacer de plus en plus de ma mémoire (...) puisque la grande aiguille est devenue verticale, et que maintenant mon départ termine cette dernière phrase." (p. 299). Il est évident que le travail de la recherche du passé n'a pas été achevé. Cet état d'inachèvement⁽¹¹⁾ signifie-t-il également une défaite par rapport au passé? Beaucoup de passages témoignent du contraire. Le moment le plus décisif du passé, la rencontre avec Burton "au coeur de l'hiver", est restitué à partir du **futur**. Le conflit avec la ville de Bleston peut porter à une victoire **future**, qui mènerait la ville à prendre conscience d'elle-même et de son propre conflit intérieur (cf. pp. 279-280). Le réveil du conflit intérieur, résultat de la narration, est conditionné en dernier ressort par la lecture, qui se situe elle aussi dans le **futur**. La narration, opérant au niveau du présent, n'est donc que la "base pour un futur déchiffrement, pour un futur éclaircissement" (p. 264).

La restitution du passé ne dépend donc pas seulement de la narration du présent, mais aussi et surtout de la lecture future⁽¹²⁾. En raison du rapport entre le futur et le passé, le **cercle** de l'année à Bleston se referme au moment où le processus de la lecture, qui se réalisera dès le commencement d'octobre, en vient à coïncider avec

le passé narré de l'année précédente.

4.3.2. Les niveaux intermédiaires de la narration

Dans la première partie on peut encore faire une distinction nette entre le niveau de la narration et le niveau du narré. Dans les parties suivantes une telle distinction devient de plus en plus problématique. Dans le paragraphe précédent, nous avons observé que le présent n'a pas de stabilité constante, qu'il se change en passé au fur et à mesure que se déroule la narration. L'expansion du champs du passé implique l'expansion du champ du narré. Ainsi chaque acte narratif (à l'exclusion du dernier, daté du 30 septembre) est-il susceptible de devenir objet d'un acte narratif nouveau, et de se déplacer du niveau de la narration au niveau du narré.

La narration de l'acte narratif (procédé de la narration narrativisée(13)) est l'indice d'un intérêt particulier du narrateur pour les procédés narratifs. C'est à partir du moment où la narration ne figure plus seulement au pôle de la situation actuelle, mais aussi dans l'intervalle temporel entre les pôles du passé et du présent, qu'elle occupe une place centrale dans le texte. Dans ce cas la narration constitue non seulement la cause de la naissance du texte, mais aussi son thème, son sujet et donc, en partie sa raison d'être(14). Le procédé de la narration narrativisée constitue en outre un moyen de réduire la distance initiale entre le niveau de la narration et le niveau du narré.

Dans **L'Emploi du temps** la narrativisation se subdivise en trois catégories principales. La première catégorie (A) inclut tous les déplacements de la narration du niveau temporel actuel à un niveau temporel précédent. L'acte narratif "d'hier" devient objet de l'acte narratif "d'aujourd'hui". La deuxième catégorie (B) renferme la narration de l'acte narratif de mai (et en partie d'avril), c'est-à-dire un acte narratif qui se trouve à une distance de trois ou quatre mois de la narration en juillet et en août. A cette catégorie, on peut appliquer, non plus la formule "ce que j'ai écrit hier" de la première catégorie, mais la formule "ce que j'ai écrit/écrivais il y a quelques mois". La troisième catégorie (C) comprend les procédés de narrativisation au moyen de la lecture. Il s'agit ici d'un moyen de réduction double, où les deux distances, réalisées selon les formules des deux premières catégories, se combinent l'une avec l'autre. Ici la formule A ("ce que j'ai écrit hier") est remplacée par la formule "ce que j'ai lu hier", tandis que la formule B ("ce que

j'ai écrit/j'écrivais il y a quelques mois") est conservée. A la catégorie C il faudra donc appliquer la formule suivante: "J'ai lu hier ce que j'avais écrit/j'écrivais il y a quelques mois (en août, en juillet, ou en juin)".

Les niveaux intermédiaires de la narration narrativisée se situent dans l'intervalle qui sépare les niveaux de la narration du narré. Voir le schéma suivant qui met en évidence l'expansion graduelle de la narrativisation:

	narration	narration narrativisée	narré
I	mai	mai	octobre
II	juin	juin	novembre
III	juillet	juillet	décembre
IV	août	août (avril) juin	janvier (+ novembre)
V	septembre	septembre août/juillet	février (+ novembre-janvier)

niveaux intermédiaires
de la narration

Les exemples, appartenant à la première catégorie (A), se multiplient tout au long du texte. D'un seul exemple dans la première partie ("...car tous les événements que j'ai enregistrés jusqu'ici m'étaient revenus souvent en mémoire pendant ces sept mois" (p. 37)) on arrive à une représentation assez variée dans la deuxième partie. Il s'agit de remarques qui portent sur l'activité d'écrire ("Avant-hier, 7 juin, je transcrivais mes souvenirs d'un dimanche vieux de sept mois (...) " (p. 83), "ce film sur la Crête sur lequel j'écrivais hier à cette heure-ci" (p. 102)), sur les efforts déployés pour diriger l'attention vers le passé ("Depuis hier, je cherche en vain à concentrer mon attention sur ce lundi 19 novembre où (...) " (p.118)), ou bien sur toute une situation mémorative. C'est là le cas du passage suivant, où le héros-narrateur passe par association du niveau de la narration au niveau du narré: "All Saints Park, All Saints, le quartier tout entier, tous ces noms de lieux que je repassais dans ma tête et que j'écrivais ces jours-ci, me rappelaient que le 1^{er} novembre est une fête, la Toussaint, le jour des fantômes " (p.67). Dans la troisième partie se concentrent les références aux procédés nouveaux: en premier lieu au procédé déjà employé dans la partie précédente, "(...) l'ordre que je suivais

depuis un mois dans mon récit, mêlant régulièrement chaque semaine aux souvenirs de novembre des notations sur les événements en cours(...)" (p. 133) et en second lieu au procédé inspiré par l'exposé sur le roman policier: "C'est pourquoi je suis remonté à ma première trahison la veille au soir, le dernier samedi de mai (...)" (p. 171).

Les exemples, appartenant à la deuxième catégorie (B), apparaissent regroupés dans la troisième et dans la quatrième partie. Il s'agit ici de la narration de la décision d'écrire, prise à la fin d'avril et suivie du passage à l'acte le premier jour de mai. Suivant le procédé de la narration régressive, choisi en juillet, mais inspiré par l'exposé fait en mai, (procédé dont la narrativisation appartient à catégorie (A)), le narrateur remonte jusqu'au 1^{er} mai pour rendre compte de l'activité narrative:

"Le soleil déjà rose teint ma chambre, éclaire ma table comme le soir où je me suis assis pour la première fois devant ces cinquante feuilles de papier que j'avais achetées la veille à Ann Bailey(...) Le soleil la faisait brûler dans mes yeux, cette première page blanche,(...) brûler tandis que j'inscrivais dans le coin supérieur droit le numéro '1' (...)" (p. 185).

Toujours dans l'ordre régressif, on passe à la narration de la décision prise à la fin d'avril. A cause de son échec auprès de Rose, le héros-narrateur abandonne le niveau de la narration actuelle pour rendre compte de la destruction du plan de Bleston et de sa décision d'écrire:

"(...)cette Rose qui m'est interdite (...) à cause de ce texte que je poursuis, de cette recherche qui m'épuise, dans laquelle je m'enferme, et qui a occupé presque toutes mes soirées depuis le début du mois de mai, depuis que j'ai déclaré la guerre à cette ville, depuis que j'ai décidé de me délivrer. C'était à la fin d'avril (...)" (p. 198).

Ce n'est qu'à la fin de la troisième partie que le héros-narrateur commence la lecture des notations faites en mai. Cette lecture reste encore sans conséquences pour la narration des événements de mai. La lecture est reprise au commencement de la quatrième partie. Lisant les notations de juin, le héros-narrateur réussit à combler les lacunes du niveau narré de juin et de novembre. C'est là que les formules des catégories A et B sont remplacées par la formule de la

catégorie C: "J'ai lu hier ce que j'avais écrit il y a quelques mois". Le procédé de la lecture implique ainsi l'affirmation d'au moins deux niveaux de narration narrativisée. C'est donc la lecture qui est la cause de la multiplication des niveaux narratifs. Dans le passage suivant, les niveaux narratifs en question sont celui de la narration actuelle, celui de la lecture narrée et celui de la narration lue: "J'ai donc lu dans la nuit d'hier ce récit que j'ai écrit moi-même" (p.195). A ces niveaux viennent se joindre les niveaux du présent narré (juin) et du passé régulier (novembre).

La narration narrativisée dans la quatrième et dans la cinquième partie peut être illustrée au moyen des schémas suivants:

IV:

narration	lecture narrée	narration lue	narré
août	août	juin	juin novembre

(Exemple textuel "donc ce soir (11 août), (...) revenu ici, à cette table, j'ai continué à lire ces phrases datées de la deuxième semaine du mois de juin, qui enfoncent brusquement leurs pinces dans novembre après avoir quitté cette conversation du samedi avec Lucien (...) " (p. 210)).

V:

narration	lecture narrée	narration lue	narré
septembre	septembre	août	avril janvier juin (novembre)
		juillet	mai décembre (mars)

(Pour un exemple textuel, voir les notes de mardi 23 septembre, pp. 292-293).

4.3.3. Les niveaux intermédiaires du narré

Dans les premières notations, la situation est conforme à celle du roman-mémoires traditionnel. On constate un intervalle assez long entre le niveau de la narration et le niveau du narré régulier. Dans les parties suivantes, cet intervalle est comblé par l'insertion d'autres niveaux narrés qui appartiennent au passé intermédiaire et au passé récent. La structure des niveaux intermédiaires et récents se complique tout au long du déroulement de la narration.

Dans la première partie, l'intervalle entre la situation narrative et l'action narrée, n'est pas tout à fait elliptique. L'intervalle est en partie comblé au moyen des anticipations ou des prolepses, qui prouvent l'existence des périodes intermédiaires: "Le lendemain dimanche 21 octobre, depuis lequel il a plu tous les jours jusqu'aux grands brouillards(...)" (p. 54), "Birch Park que j'ai revu tellement désert, il y a quelques mois(...)" (p. 48), "J'ai longé à ma droite le terrain vague où se trouvait la foire le mois dernier (...)" (ibid.). C'est une caractéristique de la technique conventionnelle encore utilisée dans la première partie, que de faire partir l'anticipation depuis un fait situé au niveau du passé régulier. Ainsi, l'anticipation du rôle que jouera plus tard le roman policier, prend sa source dans l'achat du livre au mois d'octobre:

"Je cherchais dans l'auteur, ce J.-C. Hamilton, non seulement un amuseur, mais, sur la foi de son titre, un complice contre la ville, (...) Or il a répondu à mon attente, car son livre qui peut ne paraître aux heureux habitants d'autres villes qu'un roman policier classique, a été pour moi, par sa relation très précise à Bleston, un auxiliaire si précieux que je puis presque dire qu'une nouvelle époque s'est ouverte dans mon aventure au moment où, rentré dans ma chambre à l' "Ecrou"(...)" (p. 57).

La deuxième partie présente une situation différente. Avec l'insertion du niveau du présent narré (juin) la technique de la prolepse s'unit à celle de l'analepse. En parlant des événements qui se situent au niveau du présent narré (la conversation sur "Le Meurtre de Bleston" et la visite faite du restaurant chinois), le narrateur évoque la rencontre avec Burton: "car c'est à cause de ce volume de la collection Penguin verte, (...) que je suis entré en relations avec George William Burton" (p. 63) et "c'était là que George William Burton, en apercevant ce Penguin vert que je venais de racheter dans une librairie d'occasion, m'a pour la première fois adressé la parole (...)" (p. 86). A partir du niveau passé régulier se

réalise ici encore la prolepse, à partir du niveau du présent narré, l'analepse. Dans le passage suivant nous rencontrons un exemple de combinaison de l'analepse et de prolepse: l'analepse, réalisée à partir du niveau du présent narré et concernant les faits de novembre-décembre, constitue la base de la prolepse qui porte sur les faits du mois de mai:

"c'était la première fois depuis longtemps que je le voyais en dehors des heures de bureau, lui qui m'invitait autrefois si souvent à venir prendre un repas chez sa mère, à choisir quelque nouveau roman policier dans la collection de son père; tout cela a cessé depuis ... depuis ce soir de la fin de mai à la foire dans le deuxième, depuis ce dernier samedi de mai, la veille du jour où j'ai appris aux Bailey le véritable nom de J.-C. Hamilton" (p. 117).

Dans la troisième partie, la technique de la prolepse/analepse est liée à la narration des événements du niveau intermédiaire de mai. Dans le passage suivant, on peut, non seulement reconnaître la technique de la prolepse (anticipation des faits de mai à l'occasion des événements de décembre, mais également celle de l'analepse (narration rétrospective des faits de mai à partir des expériences faites en juillet):

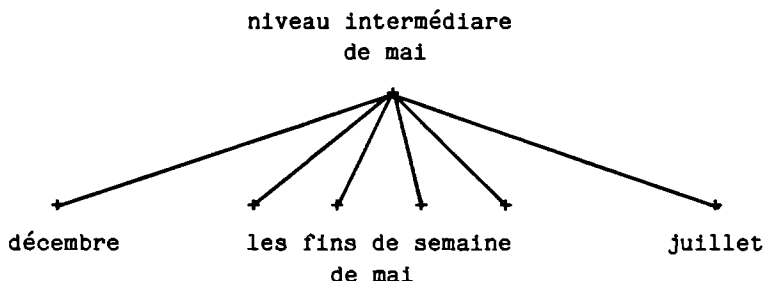
"Je le sentais, mais je n'accordais à tout cela ni importance, ni sérieux; il a fallu, des mois plus tard, cette étrange attitude de James à la foire le dernier samedi de mai, et ensuite chez Matthews and Sons pour que je commence à me rendre compte de la profondeur, de l'intimité de ces relations." (p. 154).

C'est donc à partir de la relation entre la série du "drame" et la série de l'enquête (relation établie au moyen de la prolepse) que le narrateur (utilisant la technique de l'analepse) est à même de saisir les événements actuels.

Dans les deux dernières parties, c'est beaucoup plus la technique de l'analepse que celle de la prolepse qui détermine le passage d'un niveau à l'autre. La série du "drame" ayant atteint son point culminant, le narrateur s'intéresse plus à la restitution du passé en soi qu'à ses conséquences récentes et actuelles. La technique de l'analepse/prolepse est d'ailleurs complétée et remplacée par la technique différente du mouvement régressif et progressif d'un niveau à l'autre. Cette technique, déjà utilisée

dans la deuxième et la troisième partie, est perfectionnée dans les deux dernières.

Dans la troisième partie, pour réduire la distance entre le niveau de la narration et celui du narré, il faut faire appel à un niveau temporel intermédiaire, en l'occurrence le niveau du narré de mai. Ce niveau est structuré de façon particulière. Les fins de semaine occupées par les conversations avec Burton découpent le niveau selon une structure en éventail qui couvre la durée de tout un mois.



(exemple textuel:

"Quel soulagement me procurait alors cette ouverture du jour tellement plus long, plus beau, plus sûr de lui, ce **samedi** où j'ai désigné à James Jenkins à la foire, sans le savoir bien clairement, sans le vouloir vraiment, l'auteur du "Meurtre de Bleston", que le **dimanche précédent** où celui-ci, George Burton, chez lui, dans cette conversation sur le meurtre et le pouvoir de la parole, nous avait dévoilé un peu plus de cette vie clandestine dont il nous avait déjà livré l'un des principaux secrets **huit jours auparavant**, (...) un dimanche encore pluvieux mais pourtant déjà plus long, plus beau, plus sûr de lui que celui d'avant, le **deuxième de mai**, le 10 (...)'" (p. 169) (C'est nous qui soulignons).)

Cette technique, à prédominance de narration régressive, est reprise à plusieurs endroits de la troisième partie (cf. par exemple p. 146) et exploitée dans la quatrième partie.

A ce moment-là, le niveau intermédiaire d'avril remplace celui de mai. A côté du niveau d'avril s'affirme aussi le niveau du passé récent de juin. Comme dans le cas de la narration des faits de mai, le procédé déterminant la structure du niveau d'avril est celui de la narration régressive, tandis que la structure du niveau du passé

récent de juin est déterminée par le procédé nouveau de la lecture.

A propos du niveau intermédiaire d'avril on note de nouveau la manifestation de la structure en "éventail". Ici la narration régressive est combinée avec la narration progressive. Le niveau intermédiaire se déplie ainsi vers le niveau du passé régulier, d'une part, et d'autre part vers le moment de la narration. La combinaison des ordres régressifs et progressifs entraîne un mouvement alternatif, dont l'axe médiane est constitué par le niveau d'avril. Ceci peut être illustré au moyen du passage suivant:

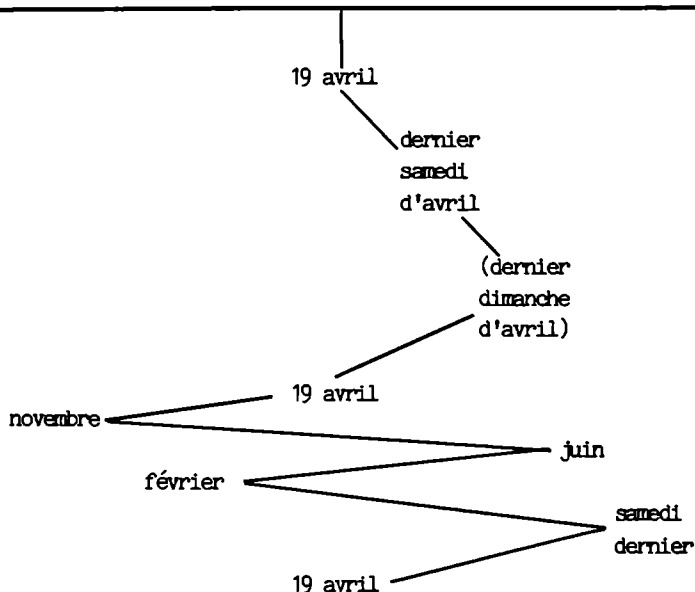
"Je ne l'avais pas vu depuis que nous étions allés tous les trois à la foire, depuis ce **samedi** dont je sais qu'il est le 19 **avril** parce que c'est ce jour-là, au moment du déjeuner, que George Burton nous a invités tous les deux, Lucien et moi, à venir chez lui, **huit jours** plus tard, le dernier **samedi d'avril**, la veille de ce jour où (...) j'ai brûlé le plan de Bleston. C'est ce jour-là, le **samedi 19 avril**, comme nous avons terminé (...) notre dernière tasse de thé vert, Lucien et moi, au premier étage de l' "Oriental Bamboo", à cette même table, près de cette fenêtre qui donne sur la façade de l'Ancienne Cathédrale, sous l'oeil de bienveillant reptile du garçon jaune un peu gras assis à l'angle opposé de la pièce, (...) avec ce même air, avec ce même dessin de lèvres, qui était peut-être un sourire, que lors de ce dîner de **novembre** avec James, où nous avons parlé du "Meurtre de Bleston", que lors de ce dîner de juin avec Lucien, où nous avons parlé de J.-C. Hamilton et des soeurs Bailey, que lors de ce déjeuner de l'**hiver**, dont je retrouverai la date exacte en poursuivant cette recherche, où j'avais rencontré pour la première fois George Burton, (...), que lors de ce déjeuner de **samedi dernier** avec Rose, (...) c'est comme nous nous levions pour partir, que cet homme, George Burton, (...) que cet homme dont nous ne pensions pas alors qu'il était J.-C. Hamilton, George Burton, dans toute sa santé (...) est entré dans la salle (...)" (pp. 216-217).

Dans ce passage, l'alternance des mouvements régressifs et progressifs peut être illustrée de la manière suivante:

Niveau du passé
régulier: janvier

Niveau intermédiaire
d'avril

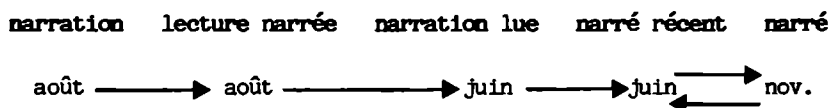
Niveau du
présent: août



La différence entre cette structure-ci et la structure du roman-mémoires traditionnel apparaît très nettement. Dans le roman traditionnel la narration s'oriente, soit exclusivement vers le passé régulier, soit, dans quelques passages courts, vers la situation narrative elle-même. Le schéma des niveaux narratifs comprend donc seulement les deux pôles du narré et de la narration. Dans le passage cité, la narration s'oriente dans un premier temps vers le niveau du narré intermédiaire. Dans une seconde phase, cette orientation favorise l'orientation vers le passé. Egalement à l'opposé de la structure traditionnelle, le niveau du passé régulier s'efface (dans la quatrième partie, le niveau de janvier), tandis que les niveaux de novembre et de février, suscités par la narration des événements d'avril, se manifestent au premier plan. Cette structure est conforme à la "poétique" du héros-narrateur, selon laquelle la restitution du passé, la "mise en lumière" (cf. p. 281) de ses événements les plus importants n'est possible qu'à l'aide de la narration des événements plus récents. Ces mouvements régressifs et progressifs de part et d'autre de l'axe du niveau intermédiaire d'avril (mouvements dont tous les pôles se réunissent dans la

localité de l' "Oriental Bamboo") annoncent l'évocation de la première rencontre avec Burton (cf. p. 287)(15).

Le deuxième procédé nouveau des deux dernières parties est celui de la lecture, qui permet en premier lieu d'évoquer les niveaux du passé récent, et en second lieu ceux du passé régulier. C'est ainsi que dans la quatrième partie on voit se combler les lacunes laissées au niveau de juin et au niveau de janvier (ainsi que des lacunes des fragments d'octobre, novembre et mai (cf. pp. 196, 201)), et que dans la cinquième partie on assiste au remplissage des lacunes laissées aux niveaux d'août et de juillet et des lacunes qui correspondent aux niveaux de mars et de février. Dans ces deux derniers cas, le niveau de mars se rattache aux niveaux du passé intermédiaire de mai et d'avril, tandis que le niveau de février continuant la série du passé régulier, forme, avec la rencontre avec Burton, la conclusion de la première phase du "drame". La combinaison des niveaux de la narration et de la lecture avec les niveaux intermédiaires de la narration et du narré, se traduit par des séries de relations très complexes. Ainsi, grâce à la lecture en août des notations de juin sur la première visite des tapisseries de Musée en novembre, le héros - narrateur se souvient-il d'une visite faite au Musée en juin. Le héros-narrateur se prépare à combler cette lacune au moyen d'une séquence assez longue, dont le trait le plus caractéristique est le mouvement continu (régressif et progressif) entre le niveau du passé récent de juin et le niveau du passé de novembre. La séquence, qui est introduite par le passage: "Donc ce soir, (...) j'ai continué à lire ces phrases datées de la deuxième semaine du mois juin (...)" (p. 210) et qui s'achève sur la narration de la visite faite au Musée en compagnie de James Jenkins (p. 211), peut être résumée au moyen du schéma suivant:



Dans la cinquième partie, cette structure se complique: Là, en effet, non seulement la narration faite en juin, mais aussi celle du mois d'août, sont jugées insuffisantes. "Ces pages datées de la deuxième semaine du mois d'août, elles aussi sont insuffisantes, et, entre autres raisons, parce que j'ai négligé d'insister sur ma dernière visite aux tapisseries du Musée, le samedi précédent en

compagnie de Rose (...)" (p. 291). La narration faite en août est par conséquent corrigée et complétée par la narration faite en septembre, narration qui s'avérera elle aussi, insuffisante: "(...) parce que je n'arriverai pas à dire tout ce que je voudrais sur ma dernière visite aux tapisseries du Musée, la dernière de notre année certainement, avant-hier, le samedi 20 septembre (...)" (p.291).

Le schéma suivant met en évidence la position centrale des niveaux intermédiaires du passé récent par rapport aux niveaux de la narration/lecture, d'une part, et du niveau du passé narré (novembre), d'autre part:

narration	lecture	narration	niv. interm.	niv.
	narrée	lue	du passé récent	du passé narré
sept.	août	juin	juin (8 juin)	
sept.	sept.	août	août (9 août)	
				novembre
sept.			sept.(20 sept.)	

C'est à la fin de la cinquième partie cependant qu'on trouve la plus complexe des relations entre les niveaux primaires et intermédiaires. Ici les notations d'août renvoient le "je" aux niveaux intermédiaires d'avril et de juin et par là aux niveaux du passé de novembre et de janvier, alors que les notations de juillet le renvoient au niveau intermédiaire de mai et au niveau du passé régulier de décembre, tout en aboutissant au niveau intermédiaire de mars, jusqu'ici négligé. De cette façon les régions du passé s'entrelacent "comme les doigts d'une main entre ceux de l'autre" (p.293), se regroupant trois par trois en trois niveaux divers: le niveau du narré récent, celui du narré intermédiaire et celui du narré régulier:

niv. du narré
récent

niv. du narré
intermédiaire

niv. du narré
régulier

niv. de la
narration
lue
(août)

août

juin

avril

janvier

novembre

niv. de la
narration
lue
(juillet)

juillet

mai

mars

décembre

(exemple textuel:

"Ce sont ces régions-là qui sont venues au premier plan ce soir, passant entre celles qui s'étaient éveillées hier, comme les doigts d'une main entre ceux de l'autre lorsqu'elles se croisent; et dans le seul intervalle laissé intact, entre les fragments d'avril et de janvier, va s'intercaler, conformément à l'ordre complexe qui s'est peu à peu imposé à moi dans ce récit, conformément à cette figure incomplète qu'il dessine maintenant et dont il s'agit de combler au mieux les lacunes en ces quelques jours qui nous restent, la deuxième semaine de mars" (p. 293.).

La distance initiale de sept mois, maintenue tout au long du texte, est donc médiatisée par l'intercalation d'une série de niveaux, qui appartiennent à un passé intermédiaire proprement dit (mai, avril et mars) et à un passé plus récent. Alors qu'au commencement du roman cette médiation est occasionnelle, à partir de la troisième partie, elle est de plus en plus reconnue comme moyen nécessaire pour parvenir au passé. Il faut donc compléter le schéma des niveaux intermédiaires de la narration (cf. p. 19) par l'adjonction des niveaux intermédiaires du narré:

I mai	mai				oct.
II juin	juin	juin			nov.
III juil.	juil. mai	juil.		mai	déc.
IV août	août(avril)	juin	août	juin	avril
		août/		août/	févr.
V sept.	sept.	juil.	sept.	juil.	mars
					(nov.- janv.)

Les niveaux intermédiaires

Plusieurs passages de *L'Emploi du temps* dans lesquels le héros-narrateur formule sa poétique de la mémoire, témoignent du rôle que jouent les niveaux intermédiaires. Chaque niveau intermédiaire fait partie d'une "série de relais ou d'échelons" (p. 289) et favorise ainsi l'effort de la mémoire. Chaque niveau renvoie à d'autres plus profonds, à "d'autres périodes souvent lointaines et oubliées" (p. 295). Au moyen des niveaux intermédiaires, il se réalise une structure singulière d'encadrement, ou mieux, d'emboîtement. Nous tenterons plus bas (paragraphe 5) de déterminer cette structure.

4.4. Narration et lecture

Dans *L'Emploi du temps* le narrateur, s'orientant vers son passé, ne s'abstrait pas de son présent. Le narrateur ne présente pas son passé comme donné en soi, comme fait établi, mais cherche, pas à pas, guidé par son expérience actuelle, à reconstruire ce passé. Cette reconstruction n'est jamais définitive, mais peut, à chaque moment de la narration, être complétée ou corrigée. Ainsi le passé retrouvé représente-t-il toujours une modification du présent vécu(16). C'est pourquoi la narration s'oriente de plus en plus vers le présent et ensuite vers le futur. Le niveau du passé est bientôt complété par le présent de la narration qui s'oriente de plus en

plus vers elle-même et vers les problèmes de la lecture future.

Dans la narration du passé, il convient de distinguer l'orientation vers le passé personnel, de l'orientation vers le passé de la ville de Bleston. La première, désignant la relation entre le héros-narrateur et le héros-personnage, peut difficilement être expliquée en termes de distance narrative. On peut, il est vrai, discerner la progression depuis une première phase d'inexpérience, d'embarras et d'assombrissement jusqu'à une deuxième phase caractérisée, elle, par l'expérience et par la résolution. Il s'agit, autrement dit, du passage de l'état de léthargie à l'état de réveil: "(...) j'ai bien senti qu'il (l'air de Bleston) contenait ces vapeurs surnoisées qui depuis sept mois m'asphyxient, qui avaient réussi à me plonger dans le terrible engourdissement dont je viens de me réveiller" (p. 10). Ce changement n'aboutit pourtant pas à une distanciation véritable, mais donne lieu surtout dans la première partie, à un léger décalage des visions (par exemple: "Je ne savais pas alors comment il s'appelait; je ne connaissais pas le nom de sa rue, Iron Street, ni le numéro de sa porte, 22 (...)") (p. 35) (cf. aussi pp. 23, 12)). Au lieu d'une relation de distance entre le héros-narrateur et le héros-personnage, il existe une relation de sympathie. Cette sympathie s'exprime au moyen de certains énoncés émotifs appartenant au discours du narrateur ("Que sa voix douce et attentive m'a manqué le soir, quand je suis revenu dans ce souterrain, par paresse de chercher mieux. Que le repas, toujours le même (...)") (p. 22) et "Ah, dans cette seconde nuit à Bleston, comme le vrai sommeil a été long à revenir." (p. 20)) et au moyen du style indirect libre⁽¹⁷⁾ ("Comme ces minutes étaient lentes à passer. Comme elles seraient lentes encore avant que je puisse aller frapper chez Matthews and Sons qui n'ouvrirait qu'à neuf heures (...)") (p. 17)).

La légère distanciation dans la première partie, caractérise aussi la partie suivante. Dans la troisième et quatrième partie, la distanciation est plus accentuée. Le héros-narrateur s'oriente ici vers toutes les démarches incorrectes du héros-personnage pendant les mois de mai et d'avril: la trahison de Burton, l'incendie du plan de Bleston et l'indifférence à l'amour d'Ann. Dans ce cas, la distanciation exprime, non seulement l'expérience du héros-narrateur au moment de la narration (juillet/août), mais aussi celle du héros-personnage à l'intérieur du narré (mai/avril). Dans la quatrième partie, l'auto-critique opérée par le héros-narrateur est analogue à celle du héros-personnage au moment où celui-ci a décidé de chercher la délivrance dans l'écriture (cf. pp. 199-201).

Le narrateur, soit qu'il s'agisse du narrateur du mois d'août, soit au contraire du narrateur des mois d'avril et de mai, n'aboutit jamais à la connaissance totale de sa propre personne. Le narrateur du niveau intermédiaire corrige la connaissance du personnage, mais il est lui-même corrigé par le narrateur du niveau du présent, qui à son tour est corrigé par le narrateur du mois à venir. C'est ici qu'intervient la lecture, qui permet au narrateur de réviser fréquemment et consciencieusement les notations faites quelques mois auparavant. Il s'établit ainsi un dialogue entre le narrateur du mois précédent et le narrateur-lecteur actuel. Dans ce dialogue, c'est non plus le narrateur, mais le lecteur qui, comblant les dernières lacunes laissées par la narration et remédiant ainsi à son insuffisance (cf. p. 291), représente la dernière instance de signification.

Il s'avère donc que la distanciation, non seulement caractérise la relation entre la narration et le narré, mais joue aussi un rôle important à l'intérieur du narré ou de la narration. A la différence du roman-mémoires traditionnel, l'instance du narrateur ne représente pas une seule, mais plusieurs positions de signification, dont les unes, selon les "changements d'optique survenus" (cf. p. 290), sont toujours susceptibles d'être relativisées par les autres.

A partir de la deuxième partie, l'orientation vers le passé est complétée par l'orientation vers le présent, vers les actions narrées presque simultanées à la narration, et vers la narration elle-même. C'est là une orientation qui persiste tout au long du texte, et qui, dans la quatrième et dans la cinquième partie, entraîne la substitution de l'expression directe du sujet d'énonciation à la narration des faits. C'est ici que le héros-narrateur, au moyen du monologue intérieur, s'adresse à Rose, à Ann, et enfin à son adversaire, la ville de Bleston. Dans la quatrième partie, où le héros-narrateur souffre à cause de sa double défaite amoureuse, le monologue intérieur consiste en longues tirades⁽¹⁸⁾ par lesquelles il implore les deux soeurs. La double défaite apparaît en même temps comme un signe du triomphe de la ville de Bleston. C'est la ville qui est la première à adresser son monologue polémique au héros, alors que celui-ci se limite à une invocation défensive: "O, Bleston, ville des fumées (...) comme tes flammes sont noires, implacables et puantes." (p. 222). Mais dès les premières notations de la cinquième partie, cette victoire révèle son caractère éphémère. C'est ici que le cauchemar préfigure la victoire du héros-narrateur au moyen de l'écriture (pp. 255-257). Traitant surtout la force de l'écriture, les longs monologues du héros, enlèvent à la

ville "agonisante" toute possibilité de contestation. L'écriture est l'épée de Thésée, qui délivrera, soit la ville, soit le héros; elle est à la fois le "miroir piège" (p. 275) et le feu qui ronge les murs de la ville. L'écriture est destinée à accomplir sa tâche dans le futur (cf. pp. 261, 263, 276, 296), ce en quoi elle rejoint la tâche de la lecture (cf. pp. 264, 265, 268).

La conviction que toute narration est incomplète et qu'elle ne peut être complétée que par la lecture, fait que toute narration dans *L'Emploi du temps* aspire à la lecture. Ainsi la narration faite aux niveaux de mai, de juin, de juillet et d'août, tend-elle vers la lecture commencée à la fin de juillet et poursuivie pendant les mois d'août et de septembre, tandis que toute la narration, et particulièrement la lecture faite en septembre, tend vers la lecture faite dans un futur qui se situe au-delà du texte.

Dans la cinquième partie la thématization de l'écriture et de la lecture se manifeste au premier plan du texte(19). L'écriture est maintenant reconnue comme une arme plus puissante que le feu (d'Horace Buck). La page blanche est conçue comme un "miroir piège" (p. 275) et comme une lumière purificatrice(20), dans laquelle se fondent l'image du narrateur et l'image de ce qu'il raconte:

"Quant à la blancheur de cette feuille sur laquelle j'écris, (...), c'est un miroir, cette épaisse couche de peinture que ma plume gratte, telle une pointe de couteau, que ma plume fait s'écailler, telle une flamme de chalumeau, pour me révéler peu à peu, au travers de toutes ces craquelures que sont mes phrases, mon propre visage (...) mon propre visage et le tien derrière lui, Bleston, le tien miné de guerre intime, le tien qui transparaîtra de plus en plus fortement, au point que l'on ne distinguera plus pour ainsi dire, de moi-même, que le brillement des iris autour des pupilles (...)" (p. 276).

Dans ce passage on voit se confirmer la caractérisation de l'activité de la mémoire, formulée déjà dans la première partie. A travers l'écriture, la mémoire a entrepris sa double tâche qui consiste, d'une part, à dévoiler le passé (de la ville de Bleston) et, d'autre part, à restituer le passé du héros. Cette tâche ne s'accomplit qu'au moyen de la lecture. Seule la lecture peut conduire à la délivrance du narrateur et entraîner le monde à prendre conscience du Soi. C'est ainsi que la tâche de l'écriture est explicitement liée à la tâche de la lecture future, et que sur le

plan métaphorique, la purification de la ville par les flammes n'est considérée possible que si elle va se renforçant dans le futur:

"Mais, grande ville impitoyable qui tiens mon coeur mordu entre tes dents, cette lueur que tu arracheras de moi, cette lueur que tu t'arracheras par moi, restera inéluctablement faible et vaine tant que d'autres lueurs consonnantes ne viendront pas les renforcer; aussi, tout ce que je puis faire en ces jours comptés qui me restent, c'est tenter de mener à bien cette description exploratrice, base pour un futur déchiffrement, pour un futur éclaircissement (...)" (p. 264)

Sur le plan mythologique (plan des récits emboîtés), l'acte de lecture est vu comme la délivrance de Thésée par Ariane. Sur le plan du récit primaire, c'est à Ann que toutes les feuilles écrites sont destinées: "(...)ce texte (...) est devenu une lettre que vous pourrez lire entièrement lorsque je vous aurai enfin atteinte (...) Ann, Ariane(...)" (p. 245) (cf. aussi pp. 265, 268). La lectrice Ann, et avec elle aussi sa soeur Rose, qui, en qualité d'habitants de Bleston, représentent aussi la ville entière, sont les exécutrices nécessaires à l'accomplissement de la tâche. C'est seulement à l'aide des deux lectrices que la ville de Bleston peut se **réveiller**, et commencer la lutte contre elle-même:

"(...) pour que, par ces deux soeurs, Bleston, tu commences à déchiffrer ce déchiffrement de toi-même, ce début de déchiffrement que je poursuis, que j'amènerai jusqu'à mon départ, m'efforçant de respecter fidèlement les clauses de ce pacte obscur auquel je n'ai pu que souscrire, m'efforçant de satisfaire ce désir en toi endormi, muselé, enseveli qu'a réveillé ma brûlure, ce désir de mort et de délivrance, d'élucidation et d'embrassement,

pour que par ces deux soeurs, Bleston, grâce à ce texte qui demeurera de mon passage (...) tu poursuives ta propre lecture, étaies ta lente guérison, affermisses les plus sûrs de tes rêves, rassembles ton peuple d'étincelles (...)" (pp. 268-269).

4.5. La structure d'emboîtement et l'autoreflexion du texte

Dans le roman traditionnel, la relation entre les niveaux narratifs, c'est-à-dire entre le présent de la situation narrative et le passé narré, est comparable à la relation entre le cadre et

l'encadré. C'est une structure simple, caractérisée par la césure nette entre le narré et la situation narrative. Dans **L'Emploi du temps**, une telle césure n'apparaît pas. Ici, la frontière entre les deux niveaux du narré et de la narration n'est pas fixée; elle se déplace régulièrement vers la situation narrative finale. Entre les deux niveaux originels, s'instituent ainsi nombre de niveaux intermédiaires, chacun desquels pouvant fonctionner par rapport aux autres, soit comme cadre, soit comme encadré. Même le niveau du narré régulier (oct. - févr.) fonctionne comme cadre par rapport à un niveau plus profond, le niveau du passé mythique et historique.

Pour distinguer la structure des niveaux narratifs dans **L'Emploi du temps** de la structure plus simple d'encadrement du roman-mémoires traditionnel nous proposons le terme d'**emboîtement**. Ce terme a d'abord l'avantage d'indiquer la mise en jeu d'une multiplicité de niveaux. Il nous permet en outre de désigner une structure où les relations entre les divers niveaux reposent, non seulement sur la **subordination** (qui caractérise aussi la structure d'encadrement)(21), mais aussi sur la **fonctionnalité** et la **ressemblance**. L'action des niveaux plus profonds, des "récits" emboîtés, détermine (fonctionnalité) et préfigure (ressemblance) l'action au niveau plus profond du récit primaire (le "drame"); à son tour, le récit primaire constitue le "présage" des actions sur les niveaux plus récents de l'enquête et de la conquête. Ce qui caractérise encore cette structure, c'est que le mouvement vers le haut (le mouvement de la détermination et de la préfiguration) est accompagné par un mouvement vers le bas (le mouvement de la mémoire), chaque niveau supérieur renvoyant à un niveau inférieur. C'est à cause donc de ces phénomènes de prospectivité (série temporelle du drame) et de rétrospectivité (série temporelle de l'enquête) que les niveaux trouvent leur place sur l'échelle temporelle.

L'unité du texte est assurée et déterminée par la présence de quatre ensembles thématiques, dont chacun est dominé par une image (un mythe, un monument, un texte dans le texte). La relation entre ces images, ces "récits" emboîtés, et le récit primaire (comprenant le "drame", l'enquête et la conquête) est celle de la ressemblance. Le premier de ces ensembles thématiques est celui qui, dominé par le passé biblique et médiéval de Bleston, se constitue à partir de l'image du **Vitrail du Meurtrier** dans l'Ancienne Cathédrale. Le deuxième ensemble thématique est lié aux **Tapisseries** du Musée, le troisième au **roman policier** et le quatrième aux monuments de la **Nouvelle Cathédrale** et à l'édifice du nouveau **Grand Magasin**. Aucune de ces images ne constitue un "miroir" ou bien une mise en

abyrne complète et intégrale. Chaque image réfléchit seulement une partie du récit(22). Il s'agit par conséquent de quatre mises en abyrne partielles qui se complètent et couvrent tout le récit premier. L'image de Cain (Le Vitrail) réfléchit surtout la série du "drame", en dilatant, il est vrai, sa portée sémantique(23). Les images des Tapisseries réfléchissent les séries de l'enquête et de la conquête, tandis que dans le roman policier, qui réfléchit le "drame" ainsi que l'enquête, la conquête n'intervient pas. La Nouvelle Cathédrale et le nouvel édifice réfléchissent la conquête, tandis que les aspects de l'enquête et du "drame" sont négligés.

C'est dans les "miroirs" des oeuvres d'art(24) que se reflètent les niveaux du récit primaire, non seulement les niveaux du narré, mais aussi les niveaux de la narration. Cependant, afin de pouvoir juger de l'auto-réflexion(25) du texte, il faut, outre les aspects des mises en abyrne du récit primaire, également considérer les aspects de la technique de la "mise en lumière"(26). Nous en parlerons au paragraphe 4.5.4.

4.5.1. Les oeuvres d'art antiques

Les deux mises en abyrne du **Vitrail** et des **Tapisseries** sont complémentaires et réfléchissent le récit primaire dans sa totalité, depuis le "drame" jusqu'à la conquête.

Présentée "en bloc"(27) dans la deuxième partie du roman, la mise en abyrne du Vitrail occupe ainsi une position prospective par rapport à l'action à venir(28). Dans les parties suivantes l'image émerge à plusieurs reprises sous la forme de fragments "dispersés", qui s'insèrent dans le récit primaire. Les images s'accumulent surtout dans la quatrième partie à l'occasion des événements d'août, de juin, d'avril et de novembre(29). Il s'agit avant tout d'allusions directes à l'intérieur de la Cathédrale, aux éléments isolés du Vitrail, ou bien d'allusions indirectes à l'occasion des visites du restaurant chinois "Oriental Bamboo", lieu intimement lié à la Cathédrale par les motifs du meurtre et de l'incendie.

Jean Ricardou a montré que les images du feu, présentées dans la majeure partie des notations, se ramènent au Vitrail, mise en abyrne "éclatée"(30), où le feu (de l'autel de Cain, de la foudre du Seigneur, du ciel au-dessus Sodome, et du sang d'Abel) occupe une place centrale. Nous sommes pourtant d'avis que seule une partie des nombreux incendies du texte, notamment ceux qui s'allument dans tous les quartiers de Bleston, se laissent ramener au feu de jugement des Vitraux. C'est le cas des incendies des foires (p. 143),

du dépôt de pétrole (p. 189), de la fabrique de meubles (p. 207), de la boutique des "Amusements" (action vindicative d'Horace Buck) (p. 214) et du plan de Bleston (action vindicative du héros-personnage), mais non des nombreuses images du feu blanc et purificateur. Ces dernières sont à rapprocher des autres mises en abyme, des images des monuments nouveaux, et des Tapisseries, "ces grandes illustrations de laine, de soie, d'argent et d'or" (p. 295, cf. aussi pp. 117, 158, 173). L'image du feu rouge, appartenant au Vitrail, constitue l'élément central de la mise en abyme de la série du "drame" du récit primaire. Les images du feu blanc (de l'or, de l'argent et de la lumière) appartenant aux mises en abyme restantes, réfléchissent les séries de l'enquête et de la conquête, révélant ainsi, (nous y reviendrons), des aspects de l'écriture et de la lecture.

Les images des Tapisseries sont présentées "en bloc" dans la troisième partie et fonctionnent comme mise en abyme rétro-prospective. Ainsi le mythe de Thésée renvoie-t-il, soit à la lutte commencée deux mois auparavant, soit à la lutte à accomplir dans le futur, lutte qui présage la délivrance. Les images des Tapisseries sont représentées, tout comme celle du Vitrail, par une suite d'éléments dispersés tout au long du texte. Quelques-uns de ces fragments se trouvent avant la présentation "en bloc", dans la deuxième partie et au commencement de la troisième. Au moment précis donc, où l'action du "drame" avec l'attentat contre Burton atteint son point culminant, la mise en abyme des Tapisseries, à travers le motif du meurtre, s'entrecroise avec les mises en abyme du Vitrail et du roman policier. Le personnage de Thésée, dont la parenté avec Cain a déjà été signalée dans la deuxième partie (p. 72), est associée à la personne du meurtrier (p. 155) et aussi à l'ensemble des personnages à l'intérieur et autour du roman policier (pp. 148, 173-174).

Vers la fin de la troisième partie, les images des Tapisseries débordent celles du Vitrail et du roman policier. Le Thésée meurtrier est maintenant remplacé par le Thésée quêteur, qui se laisse conduire par le fil d'Ariane: "(...) ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver..." (p. 187). A partir de la troisième partie, le mythe de Thésée ne réfléchit plus la série du "drame". Il réfléchit le mouvement de l'enquête vers le passé à travers "le labyrinthe du temps et de la mémoire" (p. 293) ainsi que le mouvement de la conquête vers le futur, la restitution du passé au moyen de l'écriture et de la lecture. Les Tapisseries du Musée

constituent donc, à la différence de l'image du Vitrail, une mise en abyme essentiellement méta-narrative.

4.5.2. Le roman policier

La mise en abyme du roman policier est présentée à plusieurs reprises et presque toujours de façon fragmentaire et allusive. C'est une mise en abyme fortement prospective introduite dès les dernières pages de la première partie du roman (cf. pp. 57, 64-65, 82, 86, 113-114, 121). Dans la troisième partie le roman policier joue un rôle de plus en plus central, devenant le sujet des entretiens de Georges Burton avec Jacques Revel et son ami Lucien. C'est à ce moment-là que s'établit la liaison entre le roman policier et les deux mises en abyme des oeuvres d'art. Dans "Le Meurtre de Bleston", le détective joue le rôle d'un deuxième meurtrier, c'est le fils du meurtrier, Oedipe, non seulement parce qu'il résout une énigme, mais aussi parce qu'il tue celui à qui il doit son titre (...) (p. 148). De cette façon la parenté entre les figures d'Oedipe et de Thésée peut être interprétée comme parenté entre Georges Burton et son fils spirituel Jacques Revel. L'image d'Oedipe, meurtrier de son père, et de Thésée lui aussi meurtrier, "mais par la négligence", (p. 174), rappelle en effet les caractères de George Burton et de Jacques Revel. Le premier, en écrivant son livre, agit comme détective, tandis que l'autre, "par la négligence", est le premier responsable de l'attentat.

Ainsi à travers le motif du meurtre, "Le Meurtre de Bleston" s'associe aux "récits" emboîtés de Cain, Oedipe et Thésée; c'est le meurtre violent qui, sur le plan du récit primaire, introduit et clôt la série du "drame". A cause de cette position centrale, le roman policier en tant qu'énoncé hypodiégétique ne dépasse pas les normes de cette série-là (le détective Barnaby Morton tue le fraticide), alors que les théories de George Burton sur le genre policier annoncent un tel dépassement. Ici, le détective véritable est celui qui, au lieu d'utiliser l'arme de la violence, utilise l'arme de la "vérité" (p.147): "Toute sa vie est tendue vers ce prodigieux moment où l'efficacité de ses explications, de sa révélation, de ces mots par lesquels il dévoile et démasque (...) (p. 147). La théorie du roman policier, dépassant la pratique de George Burton lui-même, annonce ici, tout comme le onzième panneau des Tapisseries (pp. 157-158), l'enquête au moyen de l'écriture, représentée par les images de l' "éclat" et de "la lumière" (p. 147). Annoncée par la théorie de Burton, l'image du roman policier

dans sa réalisation idéale, constitue donc, de même que certaines images de Thésée, une mise en abyme méta-narrative, qui préfigure la pratique de l'écriture observée par l'enquêteur Jacques Revel. La portée de cette mise en abyme ne se limite pas à la proclamation de l'écriture, mais s'étend aussi à la méthode de l'écriture régressive, propre à l'enquête qui s'oriente vers le passé, et utilisée par le narrateur à partir de la troisième partie. Il est frappant de constater que tant la pratique littéraire de Burton, que certains aspects de sa théorie, sont dépassés par la pratique littéraire de son fils spirituel Jacques Revel, qui vient compléter les deux séries du "drame" et de l'enquête par la série de la conquête (cf. paragraphe 2, pag. 10)(31).

4.5.3. Les monuments nouveaux

Les perspectives d'avenir qui se dessinent dans les deux dernières parties au moyen de la thématization de l'écriture et de la lecture, se réfléchissent surtout dans les "miroirs" des monuments nouveaux de Bleston. **La Nouvelle Cathédrale** est le monument le plus important: présenté dans la deuxième et dans la troisième partie (pp. 113, 121, 126-127, 134-135, 152-153, 167, 179), et émergeant aussi dans les deux dernières parties par la "dispersion" de ses sculptures (la vierge, la mouche, la tortue etc.), il s'oppose à l'image de l'Ancienne Cathédrale. Celle-ci représente le passé mythique et historique de Bleston. La Nouvelle Cathédrale "l'ère mythique du progrès"(32). Les images de l'Ancienne Cathédrale et de la Nouvelle Cathédrale se rencontrent dans le motif du meurtre. Selon le roman policier c'est dans la Nouvelle Cathédrale que se situe le meurtre fratricide. Mais, ce qui pour les images de l'Ancienne Cathédrale constitue les phases centrales et finales, (le meurtre et le châtement) signifie la phase initiale pour la Nouvelle Cathédrale. C'est pour cette raison que la Nouvelle Cathédrale représente seulement "un reflet amoindri de l'Ancienne" (p. 121). L'opposition entre l'Ancienne et la Nouvelle Cathédrale, se manifeste aussi sur le plan du récit primaire. L'Ancienne Cathédrale est ici reliée à la famille Burton, la Nouvelle Cathédrale à ses antagonistes, la famille Jenkins. De même que James Jenkins se révèle incapable de réaliser ses songes, la Nouvelle Cathédrale n'a jamais réussi à réaliser son potentiel d'oeuvre d'art:

"(...) j'avais été bien obligé de sentir qu'un esprit d'une étonnante audace y dénaturait violemment les thèmes, les ornements, et les détails traditionnels, aboutissant ainsi à une oeuvre certes imparfaite, je dirais presque infirme, riche pourtant d'un profond rêve irréfutable, d'un sourd pouvoir germinateur, d'un pathétique appel vers les réussites plus libres et meilleures (...)" (p. 121).

Ce jugement équivoque à propos de la Nouvelle Cathédrale nous permet, en dépit de l'identification monument/ville, d'associer le monument à la thématique de la conquête par l'écriture. Contrairement à la lumière rouge (du feu et du sang) qui caractérise l'Ancienne Cathédrale, c'est la lumière blanche, froide et pâle qui définit la Nouvelle Cathédrale ("les vitres blanches, tristes et un peu sales" (p. 113), la "lumière verticale verdâtre, quasi sous-marine, pâle et très froide" (ibid.), la "flèche encore presque blanche" (p. 126) et la lumière des lampes de l'organiste (p. 153) et de Mrs. Jenkins (p. 157)).

Dans la cinquième partie, la Nouvelle Cathédrale ayant échoué à réaliser son potentiel d'oeuvre d'art, est remplacée par le nouveau grand magasin, symbole de l'ère moderne et industrielle. Cette substitution a lieu dans un cauchemar au cours duquel la Nouvelle Cathédrale, comme pour annoncer sa retraite, perd sa lumière ("les verrières n'étaient plus blanches, (...) les verrières (...) qui se sont assombries (...)") (p. 277). Le nouvel édifice, plus haut que la Cathédrale ("les dix étages qui (...) dépassent largement la nef" (p. 230)) se caractérise, comme celle-ci par son ambiguïté. D'une part l'édifice est identifié avec la ville de Bleston, la ville des "tisserands et des forgerons"; d'autre part il évoque des possibilités de la lutte, de la prise de conscience future. Il se caractérise par sa façade massive, "énorme paroi de briques luisantes", preuve de la vitalité de cette ville mauvaise" (p. 231), ainsi que par sa charpente qui se dessine comme un "tracé léger dans l'air gris, comme une grande espérance musicale" (p. 230). Ce passage représente la réponse possible à la question faite à l'occasion de la première rencontre avec le Vitrail du Meurtre: "Bleston, ville des tisserands et des forgerons, qu'as-tu fait de tes musiciens?" (p. 75). L'oeuvre de l'artiste est l'oeuvre inachevée, l'oeuvre qui contient encore l'espérance de son achèvement futur. Ainsi Jacques Revel lui-même, artisan et "musicien" (cf. p. 264: " (...) cette description exploratrice que je compose, forge et tisse (...)") contribue-t-il par sa "lecture" des

oeuvres d'art de Bleston à l'achèvement de leur projet, tandis que ses propres notations ne seront achevées qu'à l'aide du futur lecteur(33). De cette conception de l'art il s'ensuit que l'écriture est souvent associée à l'image de l'édifice inachevé (les écrits sont semblables "aux ruines d'un édifice inachevé" (pp. 252, 258)), et que le héros-narrateur, décidé de poursuivre son oeuvre, trouve l'inspiration dans le souvenir de la charpente légère: "Cela ne faisait qu'augmenter ma haine, qu'affermir ma résolution de poursuivre, et je me souvenais de l'élégance qu'avait en avril, sous la pluie, la charpente maintenant enfermée dans cette horrible gangue de briques (...)" (p. 232).

Les monuments nouveaux réfléchissent donc, comme les derniers panneaux des Tapisseries, la série de la conquête. L'image de Thésée, ou celle des monuments nouveaux indiquent l'aspect double de la conquête: la délivrance du passé (le combat entre Thésée et le Minotaure et entre la Nouvelle Cathédrale et le nouvel édifice (p. 277-278)) et sa restitution au présent et au futur (les images du fil d'Ariane et de la charpente légère)(34).

4.5.4. La "mise en lumière" et l'auto-réflexion du texte

Outre les miroirs représentés par les oeuvres d'art, les "textes" dans le texte cités ci-dessus, il convient de souligner l'existence de ce miroir qu'est le texte emboîtant, le texte même du récit primaire(35). La notion de miroir est, il est vrai, essentiellement liée au phénomène du "texte" dans le texte: les miroirs convexes chez les Bailey et chez Burton, signes méta-narratifs du procédé de la mise en abyme(36), réfléchissent les scènes du récit primaire. Mais la notion de miroir est aussi liée au récit primaire où elle figure aux niveaux de la narration. C'est la page blanche qui, agissant à la manière d'un "miroir piège" (p. 275, cf. aussi p. 276), réfléchit la ville de Bleston. La fonction de la page blanche est aussi indiquée par la métaphore de la lumière. C'est à travers l'écriture que les régions les plus profondes du passé sont "mises en lumière" (p. 281, cf. aussi p. 294). Aux images du miroir et de la lumière s'associe encore l'image de la fenêtre. C'est dans le texte-fenêtre que se rencontrent le héros-narrateur et la ville, cette dernière représentée par ses "miroirs sphériques" "(...) je suis resté longtemps immobile à considérer, au travers de mon propre reflet dans la pupille de la fenêtre, les innombrables gouttes d'eau, minuscules miroirs sphériques, tomber inlassablement dans Dew Street (...)" (p. 297). Il est significatif que la métaphore de la

fenêtre se rencontre dans les descriptions des intérieurs (de la maison de Burton, du Musée, et de la Nouvelle Cathédrale), que la fenêtre d'Horace Buck soit caractérisée par son obscurité (p. 181) et que les briques de Bleston, après la prise de conscience par la lecture, seront transformées en verre (p. 297) (37).

On ne peut pas juger de l'auto-réflexion du texte sans rendre compte de la différence entre les miroirs des "récits" emboîtés et le miroir du récit primaire. En face des miroirs sphériques des "récits" emboîtés, miroirs **convexes** qui, à l'intérieur d'un espace limité, rassemblent les éléments épars d'un espace plus étendu, se situe le miroir du récit primaire. La fonction du récit primaire, récit qui contient des "récits" secondaires dont il éclaire des détails essentiels, peut être définie en termes du miroir **concave**. Les deux miroirs opposés se complètent. Le premier rassemble ce qui est épars, l'autre diffuse une image limitée, lui conférant une signification générale(38). Alors que les oeuvres d'art rassemblent l'histoire de Jacques Revel et de Bleston à l'intérieur des images de Cain et de Thésée, celles-ci, diffusées au moyen du récit primaire, du destin de Jacques Revel, atteignent une portée plus vaste et plus actuelle.

Par la position des miroirs convexes et concaves les deux activités de la mise en abyme et de la "mise en lumière" s'orientent dans deux directions opposées. La première s'oriente vers les niveaux du récit primaire, révélant ses traits principaux. L'autre, partant des niveaux de la narration du récit primaire, s'oriente vers les niveaux plus profonds du passé, réveillant et révélant au moyen de la "lumière" les zones les plus obscures(39).

L'auto-réflexion du texte, expression éminente du dépassement d'une structure déterminée par le schéma des distances narratives, se manifeste dans la rencontre de ces deux mouvements, dont les traits principaux, la récupération du passé à partir du présent et la réévaluation du présent au moyen du passé, jouent un rôle à tous les niveaux et par rapport à tous les aspects du texte.

5. CONCLUSION

Nous tenterons à présent de déterminer le rapport existant entre le roman-mémoires des années 1940-1960 et la tradition moderniste. Nous soulignerons les procédés qui relèvent de la continuité et

ceux qui, au contraire, témoignent d'un rapport éventuel de discontinuité. Les résultats obtenus seront rapportés au contexte plus général de la relation entre les littératures narratives des deux périodes. Dans ce cadre, nous tenterons aussi de déterminer les analogies et les divergences éventuelles entre le "code" spécifique du genre et le "code" narratif en question.

5.1. Le roman-mémoires des années 1940-1960 et la tradition moderniste.

5.1.1. L'Etranger

D'un point de vue typologique, **L'Etranger** se rattache à la tradition moderniste de la combinaison roman-mémoires/journal intime. Comme dans les exemples modernistes cités (**La Porte étroite** et **Le Grand Meaulnes**), le journal intime enchassé dans le roman-mémoires, est un moyen de surmonter la distance entre le présent et le passé. L'action du passé n'est donc plus vue exclusivement à distance et racontée à partir d'une vision "par derrière". Elle est aussi rapportée comme action vue du dedans. Elle est racontée par un personnage qui y prend part et qui y est encore engagé. La différence typologique la plus importante entre **L'Etranger** et les deux romans modernistes cités réside dans l'identité des narrateurs intra- et extradiégétiques. Correspondant sur le plan thématique au désir qu'éprouve le héros-narrateur de "revivre" son passé, cette structure particulière met en évidence la volonté de donner au passé la valeur du présent. Ainsi le roman de Camus continue-t-il et renouvelle-t-il certaines tendances du roman moderniste. En ce qui concerne la typologie, le roman de Camus s'inscrit donc dans le contexte de la continuité et du renouvellement de la tradition moderniste.

Ce rapport entre **L'Etranger** et la tradition moderniste pénètre toute la structure narrative du roman. Ainsi, plus encore que Gide, Alain-Fournier et Svevo, Camus fait-il une utilisation presque "classique" (et par là rénovatrice) des éléments les plus caractéristiques des deux genres, du journal intime ainsi que du roman-mémoires. Ces éléments sont, d'une part, tous ceux qui relèvent de la narration simultanée ou quasi-simultanée (l'emploi des adverbes temporels déictiques comme "aujourd'hui", "ce matin", "hier", "demain", l'organisation chronologique des faits notés au jour le jour, la narration singulative, l'utilisation conséquente du passé composé, la vision "avec" et la mobilité de

la situation narrative) et d'autre part ceux qui témoignent de la narration ultérieure (les adverbess temporels non-déictiques comme "le lendemain", "le matin", "le dimanche", l'inversion de la chronologie, la narration itérative, la vision "par derrière", les allusions à l'activité mémorative ("je me souviens"), la situation narrative "immobile" et "instantanée" et enfin des constructions métaphoriques qui indiquent un recul interprétatif et analytique). La combinaison du roman-mémoires avec le journal intime est plus complexe que chez les prédécesseurs modernistes. En dehors d'une structure d'enchâssement assez schématique (celle des six premiers chapitres conçus comme les notes enchâssées dans l'ensemble des mémoires), se dégage une structure complexe où le niveau textuel de la narration ultérieure se superpose au niveau textuel de la narration simultanée. Il ne s'agit donc pas, comme dans *La Porte étroite*, de la simple rédaction, mais plutôt d'une adaptation des notes d'autrefois.

Il s'agit là d'une structure circulaire qui n'est pas sans analogie avec celle réalisée dans *A la recherche du temps perdu*. Par cette structure circulaire, *L'Etranger* se rapproche donc aussi du renouvellement introduit par Proust. Dans *L'Etranger*, comme dans *La Recherche*, il n'y a pas de "cadre" explicite: la dernière situation des deux romans n'est pas une situation de présent, mais une situation racontée au passé. Vers la fin des deux textes, le héros acquiert une nouvelle connaissance. Dans *La Recherche*, les "révélations" finales ouvrent la possibilité du fonctionnement de la mémoire "involontaire", ce qui conditionne la narration future. Dans *L'Etranger*, le désir du héros de revivre son passé peut être interprété comme le désir de faire résurgir le passé au moyen de l'écriture. Selon une telle interprétation, la rédaction, ou mieux, la nouvelle adaptation du journal intime ainsi que la narration des mémoires, se situent dans l'avenir, après que le texte ait pris fin. De même que *La Recherche* (et *La Nausée*), le roman de Camus représente donc son propre processus de formation.

La relation de continuité entre *L'Etranger* et le roman moderniste, (le roman-mémoires/journal intime du modernisme ainsi que le roman de Proust) est soulignée par la position des instances narratives. Comme dans le roman moderniste, on observe, dans *L'Etranger* une certaine réduction de l'extradiégèse. Cette réduction se produit au moyen de l'absence du "cadre" (la présentation d'une situation narrative finale), ainsi qu'à travers la "rédaction" des notes de journal. Le narrateur extradiégétique (le narrateur de ses propres mémoires et "rédacteur" des notes de

journal), dont la situation narrative n'est pas explicitée, se fait remplacer par le narrateur intradiégétique (le narrateur du journal intime). Les positions des instances narratives réalisent surtout les relations 3, 4 et 5 d'une part, et d'autre part la relation 6. L'interdépendance entre ces relations peut s'illustrer selon le schéma suivant (où nous ne rendrons pas compte du rapport de l'intradiégèse avec l'hypodiégèse (l'action racontée dans le journal)):

(l'extradiégèse)
le héros-narrateur (des
mémoires)

(l'intradiégèse)
le héros-narrateur (du
journal)

	narration	focalisation		narration	focalisation
3	+	+		+	+
4	+	-		+	+
5	+	-		-	+
6	-	-		+	+

Par l'accent mis sur l'action du présent (correspondant au temps "phénoménologique") et par l'enchâssement du journal intime, le roman exploite et renouvelle une tendance déjà manifestée dans le roman moderniste. Par rapport au courant représenté par les romans cités de Gide, Alain-Fournier et Svevo, **L'Etranger** s'inscrit ainsi dans le contexte de la **continuité**. Par la structure circulaire et par l'absence du "cadre", le roman de Camus se rapproche du modernisme de Proust. Par la réduction de l'extradiégèse, **L'Etranger** prolonge l'une des tendances principales dans le roman moderniste.

5.1.2. La luna e i falò

La luna e i falò se situe dans la tradition proustienne, c'est-à-dire la tradition de la "recherche" (sentimentale ou nostalgique) du passé.

Dans le même temps, le roman de Pavese représente une négation de cette tradition. Les deux aspects d'acceptation et de négation

de la tradition se manifestent dans le texte comme un conflit entre le projet du héros de récupérer son passé et les résultats finals de ses tentatives. L'inspiration proustienne se révèle d'abord par la problématique de la distance entre le présent et le passé et par la tentative de surmonter cette distance. Comme chez Proust, cette tentative résulte, sur le plan formel, en l'insertion d'un niveau intermédiaire, le niveau du héros-médiateur. Dans le roman de Pavese également, l'activité mémorative est quelquefois thématisée sous la forme de la mémoire "involontaire". A la différence de Proust, chez Pavese l'activité du héros-médiateur n'est pas limitée à la seule mémoration. Dans *La luna e i falò*, le héros-médiateur se meut comme un personnage parmi d'autres. Au moment où son activité de sujet intermédiaire est interrompue, l'activité de médiation de Nuto prend le relè. En ce qui concerne l'insertion du niveau intermédiaire, c'est par **extension** d'un procédé moderniste que *La luna e i falò* s'inscrit dans le contexte de la **continuité**.

Par ailleurs, *La luna e i falò* représente une réaction contre la tradition proustienne. La "recherche" du héros-médiateur est condamnée à l'échec: Le héros-médiateur retrouve bien les lieux de l'enfance mais leur signification première est perdue. Les résultats décevants de la "recherche" à l'intérieur de la dimension spatiale, aboutissent, à l'intérieur de la dimension temporelle, au renoncement à la "recherche". L'optimisme proustien fait place à la conscience de l'irrécupérabilité du passé.

La luna e i falò se rapproche encore du modernisme par la suprématie concédée aux instances narratives intradiégétiques. L'activité de la focalisation est déléguée au héros-médiateur. L'activité du narrateur extradiégétique dépend exclusivement de celle du héros-médiateur, focalisateur intradiégétique. L'activité du narrateur se réduit davantage à partir des interventions de Nuto. Dans les passages où le "récit" de Nuto est raconté à la troisième personne, le héros-narrateur conserve encore une partie de son activité originelle. A partir du moment où Nuto raconte (à la première personne) ses souvenirs de la guerre de partisan, le héros-narrateur s'efface complètement. Ses activités extradiégétiques sont donc assumées par le personnage ou narrateur intradiégétique. Les relations réalisées par *La luna e i falò* sont donc, dans la plus grande partie du texte, les relations 4 et 5 (le narrateur raconte ce que focalise le héros-médiateur, lequel dans certains passages est lui aussi sujet d'énonciation), et à la fin du texte la relation 6 (le personnage assume toutes les activités du narrateur):

le héros-narrateur

le héros-médiateur et
le "personnage-médiateur"

	narration	focalisation		narration	focalisation
4	+	-		+	+
5	+	-		-	+
6	-	-		+	+

La réduction de l'activité de l'instance extradiégétique est motivée par l'incertitude du héros-narrateur à l'égard de son passé. Cette incertitude, par laquelle le roman de Pavese se rapproche aussi du roman moderniste, se manifeste comme infériorité de l'instance extradiégétique dans son rapport avec les instances intradiégétiques. Le "savoir" des personnages, celui des habitants du pays et celui de Nuto surtout, remédient au "non-savoir" du héros-narrateur. Le héros-narrateur n'acquiert pourtant jamais le statut d'instance de signification dernière. A la fin du texte, il ne se présente donc pas dans sa situation narrative. Comme dans le roman-mémoires moderniste et dans *L'Etranger*, le "cadre" est absent. Les derniers mots du texte sont prononcés par Nuto qui, par conséquent, représente la dernière instance de signification.

Le rapport de *La luna e i falò* au roman-mémoires du modernisme est donc caractérisé par la **continuité**: le roman se place surtout dans la tradition proustienne. La relation de continuité est encore soulignée par la réduction des activités extradiégétiques: ce n'est pas la situation narrative du héros-narrateur qui domine et conclut le texte, mais celle d'un personnage, narrateur intradiégétique. Ce rapport de continuité et d'extension des procédés modernistes est antagonisé par des tendances qui témoignent de la discontinuité par rapport au modernisme proustien: le passé n'est plus récupérable.

5.1.3. La Chute

La Chute présente une certaine parenté avec la structure moderniste, non du roman-mémoires/journal intime, mais au contraire, du journal intime/roman-mémoires. D'un autre côté, la fiction du journal intime y est remplacée par la fiction du dialogue, et la fiction du roman-mémoires par celle des "confessions": Lors de ses rencontres avec son interlocuteur, le héros-narrateur raconte des fragments de son passé. Tout comme dans le journal intime/roman-mémoires du modernisme, une position prédominante est concédée au présent. Ce trait de continuité et de renouvellement est souligné par la thématization de l'activité mémorative (le héros-narrateur raconte comment il a conquis après l'expérience de la "chute" la capacité de se souvenir).

Tout comme le roman-mémoires du modernisme, **La Chute** représente une réaction contre le roman-mémoires traditionnel et la convention de la distance épique; cette réaction utilise cependant des moyens différents de ceux employés par les modernistes. L'intervalle qui dans le roman-mémoires traditionnel sépare le présent du passé, est ici éliminé. Du passé au présent, la transition est régulière. Suivant cette structure, les passages du présent (la situation du héros-narrateur et de son interlocuteur) alternent avec ceux du passé. Entre le passé et le présent il existe donc un mouvement de va-et-vient régulier. Le procédé rénovateur le plus caractéristique réside dans le déplacement de la distanciation qui ne se produit plus entre le présent et le passé mais à l'intérieur du passé ou du présent. Le décalage entre la vision inférieure du héros-personnage et du héros-narrateur est ici remplacé par un décalage entre deux configurations du héros-personnage d'une part, et entre le héros-narrateur et l'interlocuteur d'autre part. Dans le premier cas, il s'agit du décalage entre le "savoir" du héros-personnage d'avant la "chute" et celui du héros-personnage d'après la "chute". Dans le second cas, il s'agit du décalage entre la supériorité du héros-narrateur et l'infériorité de son interlocuteur, ce dont témoignent en premier lieu les anticipations du héros-narrateur à propos de l'épisode de la "chute". Au contraire de ce qui se produit dans le roman-mémoires traditionnel, les anticipations ne sont pas indices du décalage entre le "savoir" du personnage et du narrateur, ("je ne savais pas encore que..."). Au contraire, elles permettent au héros-narrateur de faire des allusions à l'ignorance de l'interlocuteur. En second lieu, le héros-narrateur utilise son "savoir" supérieur pour manipuler celui de l'interlocuteur. Au moyen de l'auto-accusation,

le héros-narrateur agit sur la vision limitée de l'interlocuteur. De telle façon ce dernier finira par retourner l'accusation contre lui-même.

Dans le roman-mémoires traditionnel, la distanciation résulte souvent en une relation dialogique passive: le héros-narrateur parodie l'énoncé du héros-personnage. Dans le roman-mémoires moderniste, ce type de distanciation est en général aboli. Dans *La Chute* au contraire, le procédé est maintenu mais appliqué tout autrement que dans le roman traditionnel. Le dialogisme parodique y caractérise la relation entre le héros-narrateur et l'interlocuteur (instance (extra)textuelle). La relation parodique s'accompagne en outre de la relation polémique qui intervient, elle aussi, entre le héros-narrateur et l'interlocuteur. Alors que dans le roman-mémoires traditionnel, la distanciation intervient entre le présent et le passé, elle intervient dans *La Chute* entre le présent du héros-narrateur et le présent de l'interlocuteur. Dans *La Chute*, se réalise ainsi une tendance qui trouve ses premières origines dans le roman moderniste, et notamment dans le roman qui combine le roman-mémoires (ou confession) avec le journal intime: se situant en tant que personnage dans son présent, le héros-narrateur ne s'oriente plus (exclusivement) vers son propre passé et le monde du héros-personnage; il s'oriente aussi vers son propre présent et les personnages qui y jouent un rôle. Comme dans *La Coscienza di Zeno*, le docteur S., c'est dans *La Chute*, l'interlocuteur qui couvre l'instance du narrataire ou du lecteur fictif. Il s'agit ici de l'exploitation d'un procédé faiblement représenté dans le roman-mémoires moderniste.

Dans *La Chute*, la position des instances narratives représente une variante complexe de la structure commune à beaucoup de textes du modernisme. On y observe une réalisation toute particulière de la réduction de l'extradiégèse au profit de l'intradiégèse. Tout comme dans le roman-mémoires moderniste, la narration extradiégétique domine une grande partie du texte, sous la forme traditionnelle de narration ultérieure. La situation narrative extradiégétique est en outre explicitée: se trouvant avec son interlocuteur dans le centre d'Amsterdam, le héros-narrateur raconte ses souvenirs. Cette situation conventionnelle repose cependant sur une autre situation. Le héros-narrateur ne remplit pas seulement la fonction de narrateur, il est aussi personnage. Sa situation narrative est à tel point dramatisée qu'elle constitue une action autonome. La situation narrative n'est ni "instantanée" ni "immobile". Le héros-narrateur et son interlocuteur ne s'en-

tretennent seulement à "Mexico City". Tout en continuant leur quasi-dialogue, ils se déplacent à travers l'espace de la fiction (Amsterdam et ses environs). Comme des personnages véritables, ils prennent donc place à l'intérieur de leur propre action. Le quasi-dialogue entre Clamence et son interlocuteur se déroule ainsi à un niveau intradiégétique, alors que la narration des souvenirs de Clamence se place à un niveau extradiegétique. A la différence du roman-mémoires/journal intime (comme par exemple *L'Etranger*), mais à l'exemple de certains passages (les passages de narration parfaitement simultanée) du journal intime/roman-mémoires (comme par exemple *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), c'est la narration extradiegétique qui est subordonnée à l'énonciation intradiégétique. *La Chute* réalise donc les relations 6, 5 et 1 (les relations 4 et les deux relations "auctorielles" 2 et 3 ne se réalisent pas) selon le schéma suivant:

	(l'extradiégèse) le héros-narrateur		(l'intradiégèse) le héros-personnage	
	narration	focalisation	narration	focalisation
6	-	-	+	+
1	+	+	-	-
5	+	-	-	+

En ce qui concerne la typologie, *La Chute* se situe dans la tradition du journal intime/roman-mémoires. Ce premier aspect de **continuité** est complété par d'autres qu'on peut mieux définir comme des aspects d'**extension** et de **renouvellement** de certains procédés modernistes (comme le déplacement du dialogisme de la relation entre le héros-narrateur et le héros-personnage à la relation entre le héros-narrateur et l'interlocuteur), et comme des aspects de **discontinuité** par rapport à d'autres procédés modernistes (ceux qui dominent la tradition proustienne). Pour ce qui est de la réduction de l'extradiégèse et dans la mesure où il s'agit du procédé en général, *La Chute* se situe dans le contexte de la **continuité**; dans la mesure où il s'agit de l'élaboration spécifique du procédé, le roman se situe dans le contexte de la **discontinuité**.

5.1.4. L'Emploi du temps

Dans **L'Emploi du temps**, les possibilités offertes par la combinaison du roman-mémoires avec le journal intime, sont exploitées de façon conséquente. Le passé raconté et le présent de la narration ne sont plus isolables. Il ne s'agit pas d'une structure où l'un des deux types peut être considéré comme étant enchâssé dans l'autre, mais d'une structure où les éléments constitutifs d'un type interfèrent avec les éléments constitutifs de l'autre: le héros-narrateur écrit en effet ses "mémoires" sous forme de journal intime. Cette interdépendance est en outre thématisée. Dès les notations de la première partie, les exigences d'un présent "envahissant" commencent à entraver la représentation régulière des événements du passé. Ce ne sont pas seulement les événements du passé qui exigent l'attention du héros-narrateur, mais aussi les événements de son présent. Peu à peu, le héros-narrateur reconnaît que ses expériences actuelles constituent un moyen indispensable pour la restitution du passé: le passé ne peut être reconstruit qu'à partir d'un présent vécu. Dès les notations de la deuxième partie, le héros-narrateur sent la nécessité de raconter aussi les événements de la veille ou du jour même. En conséquence, la forme du journal intime ne peut plus être considérée comme une convention, mais comme une structure hautement fonctionnelle par rapport à l'activité mémorative et narrative.

Par la combinaison du journal intime avec le roman-mémoires, **L'Emploi du temps** se situe dans la tradition moderniste. Le roman de Butor se place donc dans le contexte de la continuité; en raison de l'exploitation extrême du procédé, il se situe dans le contexte de l'extension et du renouvellement du procédé.

L'exploitation conséquente de la combinaison des deux situations narratives, entraîne des renouvellements spécifiques en ce qui concerne les procédés narratifs particuliers. C'est là le cas de la position du héros-narrateur (son immobilité/mobilité), de la technique de la narration régressive, du rapport entre le présent et le passé et enfin de la thématisation des questions relatives aux problèmes de la mémoration, de la narration et de la lecture.

La fiction du journal intime présuppose la mobilité du narrateur. Tout en écrivant ses mémoires, le héros-narrateur poursuit sa vie quotidienne à Bleston. Le présent du héros-narrateur constitue donc une action autonome qui culmine avec l'épisode de l'attentat. Après l'attentat, la vie active du héros se réduit de plus en plus pour faire place à la méditation, à la lecture et à la correction des notations rédigées au cours des dernières semaines ou des derniers

mois. La mobilité du héros-narrateur implique la valeur relative de son savoir. Dans *L'Emploi du temps*, le caractère provisoire des opinions du héros-narrateur est motivé par l'instabilité du niveau du présent. Au fur et à mesure que progresse l'action, toute situation narrative se transforme en situation narrative narrée, toute narration en narration lue. Quotidiennement, le héros-narrateur est ainsi à même de réviser et de corriger ses notations. Comme le héros-narrateur dans *La Coscienza di Zeno*, il ne réussira jamais à rédiger la version définitive de son récit. Au moment de son départ, il doit reconnaître que la dernière lacune (celle du 29 février) ne sera jamais comblée.

L'importance du présent pour la reconstruction du passé, est illustrée par l'exemple du roman policier où le récit est fait "à contrecourant", et où le passé ("les jours du drame") est reconstruit à partir du présent. L'exemple du roman policier, inspire au héros-narrateur l'application de trois ordres différents: l'ordre régressif (la reconstruction du "drame" à partir de l'accident ("le crime") qui se situe dans le présent), et les deux ordres progressifs, celui du roman-mémoires traditionnel (la narration progressive des événements du passé régulier) et celui du journal intime (la narration au jour le jour des événements du présent). Les deux ordres traditionnels sont ainsi complétés par un ordre nouveau, celui de la narration régressive des événements qui se situent entre l'action du passé régulier et le présent, donc au niveau intermédiaire des mois d'avril et mars. D'où il s'ensuit que l'insertion des niveaux intermédiaires (nous y reviendrons) est en partie motivée par l'application de la narration régressive.

Convaincu de la nécessité de dévoiler et de "vaincre" le passé au moyen de l'écriture, le héros-narrateur cherche dès les premières notations à renoncer aux inspirations du présent. Sa reconstruction du passé est donc plus déterminée par la logique des événements à raconter que par l'activité spontanée de la mémoire. La mémoration peut être décrite en termes de mémoire "volontaire". Cependant, à partir du moment où les expériences du présent sont reconnues comme source d'inspiration, l'activité de la mémoire devient de plus en plus spontanée.

C'est là le cas, par exemple, dans le passage où le héros-narrateur se promenant dans le "All Saints Park", se rappelle la promenade faite au même endroit le jour de la Toussaint. On observe également un rapport d'analogie entre le présent et le passé dans les passages où le héros-narrateur se rend au restaurant chinois où il se souvient des premières rencontres avec

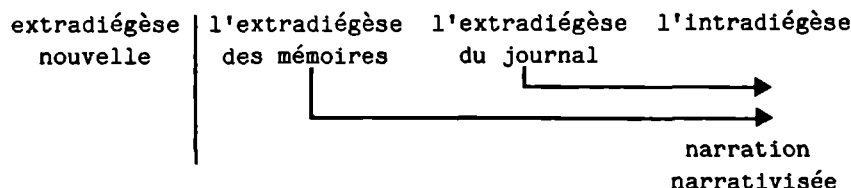
Burton (pp. 63, 86, 216). Dans d'autres passages, la charnière entre le niveau du présent et celui du passé est constituée, non par un lieu, mais par un personnage. C'est là le cas dans le passage où la rencontre avec James Jenkins conduit l'attention du héros du présent immédiat vers le passé intermédiaire et par là vers le passé régulier où ont eu lieu d'autres rencontres avec Jenkins (p. 117).

Les activités associatives ne sont cependant pas complètement libres. Dans les deux premières parties, elles sont contrôlées par l'ordre de la narration progressive, à partir de la troisième partie par l'ordre de la narration régressive; dans les deux dernières parties elles obéissent à la logique imposée par la méthode de la lecture. L'association du niveau du présent (août) au niveau du passé récent (juin), celle de ce dernier au niveau du passé régulier (novembre) et enfin de novembre à juin est déterminée par le paradigme du lieu (les tapisseries du Musée), mais fait aussi partie de la série syntagmatique de la lecture progressive et régressive.

Un dernier procédé résultant de la position d'avant-plan du présent est celui de l'auto-réflexion méta-narrative. Le souci que le héros-narrateur a de son présent ne concerne pas seulement son activité pratique, mais aussi ses activités intellectuelles (son "emploi du temps"). Son souci des méthodes narratives utilisées s'affirme surtout à partir de la troisième partie. C'est là (en juillet) que le héros commence la lecture de ce qu'il a écrit le mois précédent et qu'inspiré par le souvenir de l'entretien avec Burton sur la technique du roman policier, il commence le récit régressif des événements de mai, d'avril et de mars. Le héros-narrateur ne peut s'empêcher de relever les détails des méthodes utilisées: la méthode utilisée dans la partie précédente (où il mêle "chaque semaine aux souvenirs de novembre des notations sur les événements en cours" (p. 134)), celle de la narration régressive ("Ainsi moi-même, c'est tout en notant ce qui m'apparaissait essentiel dans les semaines précédentes, et tout en continuant à raconter l'automne, que je suis parvenu jusqu'à ce deuxième dimanche de mai" (p. 172)) et enfin celle de la lecture. C'est cette dernière méthode qui permet au héros-narrateur d'accomplir la narration régressive des mois d'avril et de mars et, en même temps, de combler les lacunes laissées aux niveaux du passé récent et régulier. L'auto-réflexion méta-narrative se manifeste en outre dans la thématization de la force de l'écriture, dans la conception de l'écriture comme l'arme la plus efficace dans la lutte du héros-narrateur contre la ville. Cette thématization se concrétise, d'une part, dans les commentaires du héros-narrateur sur sa propre

activité, d'autre part dans la mise en abyme représentée par l'épisode du cauchemar (pp. 255-257).

Par les procédés traités ci-dessus, **L'Emploi du temps** s'inscrit dans la tradition qui trouve son origine dans la combinaison moderniste du roman-mémoires avec le journal intime. En raison de l'application conséquente des deux situations narratives, se réalise toutefois un renouvellement radical de la tradition. Ce renouvellement se manifeste aussi dans la position des instances narratives. La réduction de l'extradiégèse au profit de l'intradiégèse est ici déterminée par la transformation régulière et continue de chaque situation narrative en narration narrativisée. Au fur et à mesure qu'une nouvelle situation narrative extradiégétique s'ajoute à la précédente, le héros-narrateur extradiégétique (des "mémoires" et du "journal intime") se déplace vers le niveau intradiégétique. Ce processus peut être illustré au moyen du schéma suivant:



(Dans le "journal intime", ce sont les relations 6 et 5 qui sont réalisées; dans les "mémoires" c'est surtout la relation 5. Dans le cas de l'adjonction de l'extradiégèse nouvelle (celle de la révision et la correction), ces relations sont cependant remplacées par la relation 2 ("je vois maintenant que ce que j'ai écrit hier (ou "ce que j'avais écrit il y a trois mois") n'est pas suffisant").

Dans **L'Emploi du temps**, la tradition de la combinaison du roman-mémoires avec le journal intime côtoie celle de la "recherche" proustienne. Comme le narrateur chez Proust, le héros-narrateur dans **L'Emploi du temps** cherche à reconquérir son passé. Cette reconquête n'est pas motivée par la nostalgie mais par la nécessité de dévoiler et de vaincre le passé. Chez Butor, la "recherche" s'accomplit en outre grâce à l'activité de la mémoire "volontaire" plutôt qu'à celle de la mémoire "involontaire". La reconquête systématique du passé prédomine sur la mémoration spontanée. La

tradition proustienne se manifeste notamment par l'insertion des niveaux intermédiaires. Ces derniers (qui n'ont rien en commun avec le niveau du héros-médiateur chez Proust (et Pavese), mais qui se rapprochent des "plans" ou "transversales" proustiennes) résultent, comme nous l'avons indiqué plus haut, des procédés de la narration régressive et de la méthode de la lecture. Les niveaux intermédiaires sont donc constitués d'une part, par la "série de l'enquête", c'est-à-dire par le récit régressif des événements des mois de mai, d'avril et de mars. Le contrôle des notations à partir de la lecture, permet d'autre part au héros-narrateur de remplir les lacunes laissées surtout au niveau du passé récent (juin - août), et de compléter l'action de la "série de l'enquête" (avril-mars). L'intervalle qui dans le roman-mémoires traditionnel sépare les niveaux du présent et du passé, est ainsi couvert par un grand nombre de niveaux intermédiaires au moyen desquels le héros-narrateur peut remonter jusqu'aux zones les plus obscures du passé. Renvoyant à d'autres niveaux plus profonds, ces "relais ou échelons" (p. 289) sont comparables aux "plans" ou "transversales" de Proust: pour la mémoire, les événements du passé n'existent qu'à travers beaucoup d'autres événements plus récents. Par l'insertion des niveaux intermédiaires et par l'utilisation d'une technique compliquée de mouvements régressifs et progressifs entre les divers niveaux temporels, le héros-narrateur chez Butor applique à la fois ses propres théories narratives ("Ainsi la succession primaire des jours anciens ne nous est jamais rendue qu'à travers une multitude d'autres, changeantes, chaque événement faisant en résonner d'autres antérieurs qui en sont l'origine, l'explication, ou l'homologue (...)") (p. 294)), ainsi que la poétique formulée par le héros-narrateur à la fin du **Temps retrouvé**:

"Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie (...) ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise" (VIII, pp. 421-422).

Suivant cette conception du trajet décrit par la mémoire, le texte du roman-mémoires est comparé à une oeuvre architectonique

inachevée (cf. Butor, pp. 252, Proust, VIII, pp. 423-424).

Avec **L'Emploi du temps**, l'évolution du roman-mémoires atteint un de ses points culminants. Le rapport de **L'Emploi du temps** avec le roman-mémoires du modernisme (d'une part avec la combinaison journal intime/roman-mémoires, d'autre part avec la "recherche" proustienne) est caractérisé par un tel degré de renouvellement que les aspects de continuité semblent s'effacer. Il serait pourtant incorrect de parler de discontinuité. **L'Emploi du temps** exploite les procédés les plus importants du modernisme. Plutôt que de discontinuité il s'agit de **continuité** au sens d'**extension** et de **perfectionnement** des procédés déjà existants.

5.2. Le roman-mémoires et le programme narratif des existentialistes et des Nouveaux Romanciers

En ce qui concerne le rapport entre le roman-mémoires de 1940 jusqu'à 1960 et le roman-mémoires moderniste, nous pouvons conclure à la prédominance des facteurs de continuité sur les facteurs de discontinuité. Ces derniers peuvent être définis en termes de réaction contre certaines tendances de la tradition proustienne, telles la rétrospectivité et la conviction de la récupérabilité du passé. Les facteurs de continuité peuvent surtout être considérés comme des procédés qui représentent une extension et un renouvellement d'autres procédés modernistes. C'est là le cas des procédés utilisés (conformément à la tradition proustienne) pour surmonter la distance entre le présent et le passé, des procédés au moyen desquels les activités extradiégétiques tendent à céder le pas aux activités intradiégétiques, et par lesquels la distance épique est modifiée. C'est également le cas des procédés au moyen desquels (comme dans le roman de Svevo et dans le journal intime) le héros-narrateur s'oriente de plus en plus vers son présent. L'évolution du roman-mémoires entre 1940 et 1960 se caractérise donc surtout comme un prolongement de la tradition moderniste.

Par rapport à l'évolution de l'art narratif en général, l'évolution du roman-mémoires depuis le modernisme manifeste un certain retard: Les caractéristiques distinctives du roman-mémoires ne sont pas compatibles avec le programme narratif des existentialistes et des Nouveaux Romanciers (programme que peut résumer la phrase de Robbe-Grillet: "C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur"(1)). Ce programme ne se réalise que dans le roman à "monologue intérieur" ou à

"discours immédiat"(2). Dans ce type de roman (représenté par **L'Innommable** de Beckett, **Martereau** et **Planétarium** de Sarraute, **La Jalousie** et **Dans le labyrinthe** de Robbe-Grillet) il y a identité parfaite entre le "je" qui parle et le "je" qui agit; autrement dit, il y a coïncidence absolue entre le déroulement de l'action et le procès d'énonciation(3). En outre, il n'y a plus d'instance narrative capable de compléter ou de corriger l'autre. Dans cette variante "post-moderniste" du récit à la première personne, l'incertitude partielle (caractéristique de modernisme) est remplacée par une incertitude totale(4).

Le roman-mémoires entre 1940 et 1960 se rapproche graduellement du roman à "monologue intérieur". Dans **L'Etranger**, on reconnaît encore l'activité de deux sujets dont l'un (le héros-narrateur dans la situation narrative "ultérieure") est supérieur à l'autre. Dans **La luna e i falò**, le "non-savoir" du héros-narrateur et du héros-médiateur est complété et corrigé par le "savoir" de l'instance intradiégétique. Dans **La Chute**, le héros-narrateur ne corrige pas les opinions du héros-personnage, mais celles de l'interlocuteur. Ce n'est que dans **L'Emploi du Temps** que la valeur de toute forme de "savoir" semble définitivement dénoncée. Au fur et à mesure que l'activité d'énonciation du héros-narrateur se déplace vers le niveau intradiégétique, l'énoncé est susceptible d'être corrigé. A son tour, la correction n'est que provisoire. Elle ne forme que la base des éventuels "déchiffrements" et corrections de la part du futur lecteur.

CONCLUSION

VERS UNE NOUVELLE TYPOLOGIE
DU ROMAN A LA PREMIERE PERSONNE

CONCLUSION

VERS UNE NOUVELLE TYPOLOGIE

DU ROMAN A LA PREMIERE PERSONNE

Jusqu'à présent, les tentatives faites pour déterminer les types du récit, ont peu tenu compte des variantes diverses du récit à la première personne. On a trop souvent utilisé le dénominateur général "récit à la première personne" dans des contextes où une spécification telle que "roman-mémoires" ou "journal intime" aurait été plus appropriée(1). F. Stanzel a proposé une distinction entre les divers sous-types du récit à la première personne(2). Dans ses recherches sur les situations narratives typiques ("typische Erzählsituationen"), il définit le roman-mémoires ("der quasi-autobiographische Ich-Roman"(3)) comme se rapprochant du type du roman "auctorial", et le roman par lettres ainsi que le journal intime comme se rapprochant du type du roman "personnel"(4). Selon la typologie de Stanzel, les réalisations modernes du récit à la première personne sont surtout illustrées par les romans à "monologue intérieur", les romans de Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Robbe-Grillet qui présentent une réalisation conséquente de la "situation narrative personnelle"(5). La typologie de Stanzel tient peu compte d'une éventuelle variante moderne du type spécifique du roman-mémoires. Dans la typologie proposée par Gérard Genette, le roman-mémoires figure surtout comme un type traditionnel. Il représente, avec "l'immense majorité des récits produits à ce jour", le récit à narration ultérieure(6). Le récit le plus moderne, celui à narration simultanée, est représenté soit par le roman "behavioriste", soit par le roman à "monologue intérieur"(7).

Dans son *Narcisse Romancier*, Jean Rousset s'intéresse surtout au développement des structures narratives spécifiques du roman-mémoires. Selon Rousset, ce développement trouve son origine

dans la possibilité de renouveler un genre en combinant les caractéristiques de deux systèmes opposés(8). Dans les chapitres précédents, nous avons vu de quelle façon, les caractéristiques du système de la narration rétrospective et de la distance épique se combinent avec les caractéristiques du système opposé. Dans le modernisme, le système traditionnel joue encore un certain rôle. Entre la distance épique d'une part, et les possibilités de vaincre ou d'abolir cette dernière d'autre part, il y a un rapport d'opposition. Dans le roman de Proust, la rétrospectivité et la distance entre le présent et le passé contrastent avec les résultats positifs de l'activité de la mémoire "involontaire". Bien qu'éloigné du présent, le passé est récupérable. Dans le roman de Svevo, la structure conventionnelle des mémoires est remplacée par la structure opposée. Le contraste entre les deux structures, aboutit à la relativisation de la première. Dans d'autres romans du modernisme, les deux structures opposées sont combinées. C'est au moyen des lettres et des journaux intimes enchâssés que, dans les romans cités d'André Gide et d'Alain-Fournier, le passé prend la forme du présent, alors que, dans le roman de Rilke, les mémoires enchâssées et subordonnées au journal intime donnent une nouvelle valeur au présent.

Cette interdépendance entre le passé et le présent, entre les structures caractéristiques du roman-mémoires et celles du journal intime ou du roman par lettres, caractérise aussi la tradition qui mène du modernisme au "post-modernisme". Dans *L'Etranger*, le journal intime permet que le passé puisse être revécu à l'intérieur du présent. Dans *La luna e i falò*, la valeur de la "recherche" du passé est relativisée en raison des échecs du héros dans le présent. La "recherche" à travers le temps est devenue impossible à cause de l'échec de la "recherche" à travers l'espace. Dans *La Chute*, le passé est raconté à partir d'un présent dramatique et presque scénique. Ce sont les mouvements du narrateur dans le présent qui déterminent le rythme du déroulement de l'action dans le passé. Plus encore que dans les romans précédents, dans *L'Emploi du Temps*, l'interdépendance du présent et du passé est explicitée: d'une part la restitution du passé est entravée par les expériences du présent, d'autre part, elle ne peut se réaliser qu'à partir d'un passé récent ou du présent.

Sur le fond du rapport entre le passé et le présent, entre les structures conventionnelles du roman-mémoires et du journal intime, se dégagent deux types différents, caractéristiques du roman-mémoires moderne. Au premier de ces types appartiennent les

romans où le présent est enchâssé dans le passé (où, autrement dit, les structures du journal intime et du roman par lettres sont intérieures au roman-mémoires) tels par exemple les romans cités d'Andre Gide, d'Alain-Fournier, de Joseph Conrad et **L'Etranger** de Camus. Au second type appartiennent les romans où le passé est enchâssé dans le présent (où, autrement dit, les structures du roman-mémoires sont intérieures aux structures du journal intime et du roman par lettres). Ce type est représenté par les romans où (comme dans les romans de Proust, de Rilke et en partie dans **L'Emploi du temps**) le présent (dans le cas de Proust, le niveau du médiateur) se révèle favorable à la restitution du passé, ou par les romans où (comme dans les romans de Svevo, de Pavese et dans les premières notations du roman de Butor) la restitution du passé est entravée par les expériences du présent. Il est en outre représenté par les romans où (comme dans **La Chute**) le rythme et le déroulement des actions du passé sont déterminés par les expériences dans le présent.

Entre les types du roman-mémoires traditionnel ("quasi-autobiographischer Ich-Roman" selon Stanzel) et les réalisations les plus modernes du récit à la première personne, les récits à "monologue intérieur" (où les frontières des types "classiques" sont complètement abolies), se situe donc le roman-mémoires moderne où les caractéristiques du récit rétrospectif sont encore conservées, ne fut-ce que sous des formes extrêmement modifiées.

NOTES

PREAMBULE NARRATOLOGIQUE

- 1) G. Genette, 1972, pp. 228-234.
- 2) Pour la notion de "distance épique", voir H.R. Jauss, 1970, p. 19: "(...) das Vergangensein der epischen Begebenheit (muss), da es ihn nicht aus dem Präteritum allein zukommen kann, anderswoher ruhren - aus einer Einstellung des Erzählers zu seiner Begebenheit, die diese als vollkommen vergangen zur Erscheinung bringt: der epischen Distanz".
- 3) Cf. G. Genette, p. 232.
- 4) Pour la situation narrative "auctorielle" ("auktoriale Erzählsituation"), voir F. Stanzel, 1976, pp. 16, 18, 25.
- 5) G. Genette, 1972, p. 232.
- 6) Ibid. p. 231.
- 7) Ibid.
- 8) Cf. ibid. p. 230.
- 9) L'anachronie est donc, comme le dit Gérard Genette, "l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire" (ibid. p. 80). A notre avis, elle n'est rien d'autre que cela. La structure narrative traditionnelle est, selon nous, caractérisée par une chronologie générale et par des interruptions régulières et incidentelles de cette chronologie.
- 10) Pour les termes "histoire" ("le signifié ou contenu narratif") et "récit" ("le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même"), voir G. Genette, ibid. p. 72.
- 11) Pour ces termes, voir ibid. p. 82.
- 12) M. Butor, 1967, p. 91.
- 13) Cf. G. Genette, 1972, 233.
- 14) Cf. ibid. p. 106.

- 15) Voir *ibid.* pp. 122-182.
- 16) Cf. *ibid.* p. 128.
- 17) Pour les "blanc énormes", trouvés par Proust dans *L'Education sentimentale* de Flaubert, voir G. Genette, *ibid.* pp. 132-133.
- 18) *Ibid.* pp. 145-149.
- 19) Cf. *ibid.* p. 189. Le rapport de cause à effet entre la distance temporelle et la "distance modale" est impliqué dans l'observation de Gérard Genette, à savoir que Proust, malgré la distance temporelle, a réussi à éviter la "distance modale" (cf. *ibid.*).
- 20) *Ibid.* p. 191.
- 21) *Ibid.* pp. 191-192.
- 22) *Ibid.* p. 192. Pour ces deux variantes du style indirect libre, voir plus loin, paragraphe 4.
- 23) Voir à ce sujet G. Blin, 1954. Pour le rapport complémentaire des "restrictions de champ" et des "intrusions d'auteur" selon Georges Blin, voir aussi R. Bourneuf et R. Ouellet, 1975, p. 95.
- 24) Cf. J. Pouillon, 1946, p. 74.
- 25) Cf. *ibid.* p. 85.
- 26) Cf. *ibid.* p. 95.
- 27) Pour cette conception de la vision "par derrière", voir T. Todorov, 1966, pp. 141-142, G. Genette, 1972, p. 206.
- 28) Pour la notion de "savoir", utilisée pour désigner l'activité d'un narrateur qui raconte l'action après coup, à partir d'un "savoir du passé", voir H.R. Jauss, 1970, pp. 21-22.
- 29) Pour la notion de vision "du dehors", voir J. Pouillon, 1946, pp. 102-111.
- 30) Cf. T. Todorov. 1966, p. 141, G. Genette, 1972, p. 206.
- 31) Cf H.R. Jauss: "Das 'passé du savoir' ist konstitutiv für einen Erzähltyp, den die Memoires am besten veranschaulichen, weil hier die Priorität des Wissens über das Ereignis am augenfälligsten ist" (H.R. Jauss, 1970, p. 21). H.R. Jauss renvoie à l'étude de B. Groethuysen, "De quelques aspects du temps", dans *Recherches Philosophiques*, V. 1935-1936, pp. 139-195.

- 32) G. Genette, 1972, p. 206.
- 33) M. Bal, 1977.
- 34) Ibid. pp. 28-29.
- 35) Ibid. p. 29.
- 36) Ibid.
- 37) Pour l'adjectif "personnel" (équivalent français du "personal" de Stanzel), voir R. Barthes, 1966, p. 20 et G. Genette, 1972, p. 210. Pour une définition de la "situation narrative personnelle" ("personale Erzählsituation"), voir F. Stanzel, 1976, pp. 17, 39-52.
- 38) G. Genette, 1972, pp. 238-241.
- 39) Cf. M. Bal, 1977, p. 39.
- 40) Cf. *ibid.* p. 40.
- 41) Ibid. p. 37.
- 42) Cf. *ibid.* pp. 32-33.
- 43) Pour les termes "transposer" et "raconter", voir G. Genette, 1972, pp. 191-192.
- 44) Les passages à "restriction de champ" dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal fournissent un exemple de la réalisation de la cinquième relation à l'intérieur d'un contexte "auctorial". Voir à ce sujet G. Blin, 1954.
- 45) C'est là le cas de la seconde partie de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf.
- 46) Voir B. McHale, 1980, pp. 89-90.
- 47) Au lieu des termes anglais "narrator's discourse" et "character's discourse" (introduits par L. Doležel, 1973, p. 4) nous utilisons les termes "discours du narrateur" (DN) et "discours du personnage" (DP) (cf. P. v.d. Heuvel 1978, p. 20). Pour le rapport hiérarchique entre le discours du personnage et le discours du narrateur, voir M. Bakhtine, 1970, p. 245, M. Glowinski, 1974, pp. 6-11 et P. v.d. Heuvel, 1978, pp. 32-33.
- 48) Pour ce terme, voir W. Schmid, 1973, pp. 45-47.

49) Pour cette distinction entre les deux niveaux textuels, voir E. Benveniste, 1966, pp. 238.

50) Pour la distinction entre le procès de l'énonciation et le procès de l'énoncé, voir R. Jakobson, 1963, p. 181.

51) Voir *ibid.* pp. 178-181 et O. Ducrot et T. Todorov, 1972, p. 406.

52) Voir *ibid.* p. 399. Pour ces trois temps verbaux en tant qu'indications du "temps du discours" ("besprechende Tempora"), voir H. Weinrich, 1971, p. 57.

53) Voir O. Ducrot et T. Todorov, 1972, p. 406.

54) Pour ce terme, voir R. Jakobson, 1963, p. 182.

55) Voir O. Ducrot et T. Todorov, 1972, p. 399. Voir aussi H. Weinrich, 1971, p. 57.

56) Voir O. Ducrot et T. Todorov, *ibid.* p. 400.

57) C'est bien là la règle dans la tradition narrative en général. Voir à ce sujet O. Ducrot et T. Todorov, *ibid.* Voir aussi H. Weinrich, p. 42.

58) Pour un exemple analogue de discours narrativisé, voir G. Genette, 1972, p. 191.

59) Cf. V.N. Vološinov, 1973, pp. 130-131.

60) Cf. G. Genette, 1972, p. 190. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'interférence textuelle, mais tout au plus "d'interférence" entre l'opinion (la vision) du personnage et le discours du narrateur. Voir M. Bal, 1977, p. 11.

61) Voir à ce sujet la distinction faite par W. Schmid entre "Auktoriale indirekte Rede" et "Personale indirekte Rede" (dans W. Schmid, 1973, p. 49).

62) Cf. V.N. Vološinov, 1973, pp. 131-132.

63) Pour ce type de discours indirect libre, voir W.J.M. Bronzwaer, 1970, pp. 48-49 et pp. 79-80. A ce sujet, voir également B. McHale, 1978, p. 275.

64) V.N. Vološinov: "In the objective linguistic phenomenon of quasi-direct discourse, we have a combination not of empathy and distancing within the confines of an individual psyche, but of the character's accents (empathy) and the author's accents (distancing) within the confines of one and the same linguistic construction", Vološinov, 1973,

p. 155.

65) Cf. G. Genette, 1972, p. 192.

66) Nous renvoyons à l'édition "Classiques Garnier", Paris 1960.

67) M. Bakhtine, 1970, pp. 244-247.

68) Voir V.N. Vološinov sur le "pictorial speech reporting": "the reception includes not only the referential meaning of the utterance, the statement it makes, but also all the linguistic peculiarities of its verbal implementation" (V.N. Vološinov, 1973, p. 121).

69) M. Bakhtine, 1970, pp. 252-253.

70) Ibid. p. 257.

71) Au lieu du narrateur, Bakhtine parle dans plusieurs contextes de "l'auteur".

72) C'est là le cas par exemple dans **Les Confessions du sous-sol** de Dostoïevski où, selon Bakhtine, "le discours du héros (du héros-narrateur dans notre terminologie) grimace, se tord devant le mot d'autrui (du narrataire) anticipé (...)", M. Bakhtine, 1970, p. 295.

73) Ibid. pp. 254-255.

74) Ibid. p. 255.

LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL

1) Pour le terme "autodiégétique" (le narrateur est le héros de son propre récit), voir G. Genette, 1972, p. 253.

2) A.A. Mendilow, 1952, pp. 106-107. Parlant seulement des traits caractéristiques du roman-mémoires, Mendilow utilise ici le terme général de "roman à la première personne" de façon abusive. Pour la distance temporelle dans le roman à la première personne ou mieux, dans le roman-mémoires, voir aussi Käte Hamburger, 1977, p. 252: "Worauf es strukturell ankommt, ist dies, dass das 'Ich war' oder auch 'es war' des Ich-Romans die Vergangenheit des Ich-Erzählers, das 'er war' der Fiktion die fiktive Gegenwart der Romanperson bedeutet (...)"'. Contrairement à Hamburger, nous sommes d'avis que ces traits distinctifs ne peuvent concerner que la distance temporelle caractéristique du roman-mémoires, et que cette dernière ne peut servir de base de réfutation du caractère fictif de ce genre. Pour la discussion de ce problème et des thèses de Hamburger nous renvoyons à F. Stanzel, 1959, H.R. Jauss, 1977, pp. 18-19, B. Romberg, 1962, pp. 30-32 et W.J.M. Bronzwaer, 1970, pp. 42-62.

3) J.Y. Tadié, 1971, p. 32.

4) J. Rousset, 1973, p. 23. Selon Rousset, le roman-mémoires est "roman du passé, le plus souvent du seul passé lointain, il porte sur le révolu; le présent (...) en est normalement exclu (...)" (ibid.).

5) G. Genette, 1972, pp. 232-234.

6) Selon H.R. Jauss, l'impression du passé de l'action racontée dépend surtout de "eine Einstellung des Erzählers zu einer Begebenheit", Jauss, 1977, p. 19. A ce sujet, voir aussi Roman Ingarden selon qui la distance temporelle se manifeste à partir du présent ("Gegenwart") du narrateur et du lecteur, Ingarden, 1968, pp. 127-129. Pour la non-pertinence de cette question dans le récit à la troisième personne, voir encore G. Genette, 1972, p. 232.

7) H.R. Jauss, 1977, p. 20.

8) C.F. J. Rousset, 1973, p. 23 ("le présent (...) en est normalement exclu").

9) G. Genette, 1977, p. 234.

10) Sur la notion de "cadre" à propos des passages au présent du narrateur au commencement et à la fin du roman, voir B. Uspenski, 1972, pp. 126-134.

11) Nous renvoyons à l'édition Penguin, 1978.

12) Nous renvoyons à l'édition Penguin, 1977.

13) Nous renvoyons à l'édition Penguin, 1976.

14) Nous renvoyons à l'édition Im Insel-Verlag, Leipzig, sans date.

15) Nous renvoyons à l'édition Penguin, 1972.

16) Nous renvoyons aux conclusions suivantes: "Il y a déjà trois ans, ami lecteur, que je mène une vie délicieuse avec des personnes si chères. Pour comble de satisfaction, le ciel a daigné m'accorder deux enfants, dont l'éducation va devenir l'amusement de mes vieux jours, et dont je crois pieusement être le père" (*Gil Blas* dans *Romanciers du XVIII^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1197) où le narrateur ironise sur sa propre situation: "(...) We are now grown old; I am come back to England, being almost seventy years of age, my husband sixty-eight, having performed much more than the limited terms of my transportation; and now, notwithstanding all the fatigues and all the miseries we have both gone through, we are both of us in good heart and health" (*Moll Flanders*, p. 316); "Dieses grössere Glück, ein Glück, das unerschöpflich scheint, ist mir von einer ganz anderen Seite gekommen als ich damals ahnte" (*Der Nachsommer*, Kraft Verlag, Augsburg, sans année; et "Voilà ma part féconde; je suis voué à ce champ éternellement labourable dans la nature des fils d'Adam. Salut donc, ô Amérique, qui que tu sois (...) adieu au vieux monde et à ce qu'il contient d'amitiés vers moi tournées et de chers tombeaux." (*Volupté*, Garnier Flammarion, 1969, p. 352) où, comme dans *Henry Esmond*, la distance entre le présent et le passé est accompagnée par la distance spatiale entre les mondes différents de l'action racontée et de la situation narrative. - Font exception à cette règle *Robinson Crusoe* et *Great Expectations* où les situations finales appartiennent à l'action narrée ainsi que *Der grüne Heinrich* où les deux situations narratives se situent dans le passé (cf. note 66).

17) La convention qui consiste à faire débiter l'action par la naissance du héros-personnage, va souvent de pair avec d'autres conventions; ainsi la convention de la naissance obscure et celle de la condition sociale inférieure (voir par exemple *Gil Blas*, *Moll Flanders*, *La Vie de Marianne*, *Great Expectations*, *Jane Eyre*, *Volupté*).

18) Nous renvoyons à l'édition Penguin, 1976.

19) Pour la convention de la "perfect memory", voir A.A. Mendilow, 1952, p. 41.

20) Le héros-narrateur du roman-mémoires traditionnel se rapproche du narrateur "auctorial", cf. F. Stanzel, 1979, pp. 257-258.

21) Selon M. Glowinski, le discours rapporté est un procédé plus propre au récit à la troisième personne qu'au récit à la première personne: "Zitiert der Ich-Erzähler - insbesondere umfangreichere - Äusserungen der Personen in direkter Rede, so fällt er aus der ihm zugewiesenen Rolle und gleicht sich notgedrungen dem Er-Erzähler an", Glowinski, 1974, p. 11. Nous renvoyons aussi à Kate Hamburger, selon laquelle le dialogue en style direct est en contradiction avec la logique du roman-mémoires ("Memoirenroman"). Sa présence s'explique par l'assimilation de traits appartenant au roman à la troisième personne: "Der Dialog aber, der zusammen mit anderen veranschaulichenden Darstellungsmitteln eine lang vergangene Situation oder Episode veranschaulicht, hat nicht mehr das Aspekt der Verleihung des Wortes, sondern den Charakter des Erdichteten, er fiktionalisiert die Personen wie in der echten Fiktion" (Kate Hamburger, 1977, p. 256, voir aussi p. 143). Sur le rapport contradictoire entre le "literal quotation" et la situation narrative dans le roman à la première personne, voir aussi M. Glowinski, 1977, p. 109.

22) Nous renvoyons à l'édition Garnier Flammarion, Paris 1969.

23) On pourrait y ajouter nombre de romans-mémoires à situation narrative intradiégétique, comme par exemple *René* de Chateaubriand ou *Dominique* de Fromentin.

24) Jean Rousset, 1973, p. 24.

25) Ibid.: "(...) ces roman-mémoires ne sont pas des romans de la mémoire, c'est-à-dire une mémoire narratrice en activité et dont le fonctionnement actuel serait censé commander et justifier le récit". Le maintien de l'ordre chronologique peut pourtant aussi être motivé par le héros-narrateur lui-même: "And now being to enter into a melancholy relation of a scene of silent life, such perhaps as was never heard of in the world before, I shall take it from its beginning, and continue it in its order" (*Robinson Crusoe*, p. 81).

26) G. Genette, 1972, p. 72. Selon M. Glowinski, l'homologie entre "story" et "plot", caractéristique du roman à la première personne, dérive de la tradition du roman à la troisième personne "classique", M. Glowinski, 1977, p. 105.

27) Par "procédés rhétoriques", nous entendons les procédés qui servent directement ou indirectement la relation entre le narrateur et le narrataire.

28) Voir G. Genette, 1972, p. 92.

29) Nous renvoyons à l'édition Penguin, 1977.

30) Cf. G. Genette, 1972, p. 106.

31) Voir *Gil Blas*, pp. 545, 555, 625, *Moll Flanders*, pp. 16, 17, 25, *La Religieuse*, dans Denis Diderot, *Oeuvres Romanesques*, Classiques Garnier, 1962, pp. 249, 290, 298, 357. *Le Lys dans la vallée*, Collection Folio, Gallimard, 1972, pp. 100, 108, 117.

32) Voir *Moll Flanders*, p. 37, *Le Lys dans la vallée*, p. 123, *Volupté*, pp. 94, 151.

33) G. Genette, 1972, p. 131.

34) Pour la notion d' "ellipse qualifiée", voir *ibid.* p. 139.

35) Voir la note de l'éditeur fictif: "Mr. Barry Lyndon's personal narrative finishes here, for the hand of death interrupted the ingenious author soon after the period at which the Memoir was compiled; after he had lived nineteen years an inmate of the Fleet Prison, where the prison records state he died on delirium tremens" (p. 322). Nous renvoyons à l'édition Penguin 1975.

36) Voir l'observation de Jean Rousset: "Dans la règle un intervalle subsiste, parfois considérable, entre la fin du temps narré et le temps de la rédaction. Même dans les romans les plus achevés, tel *Cleveland*, un vide s'installe entre les derniers épisodes de la vie racontée et la vie présente, la retraite d'où le narrateur contemple une existence lointaine", Jean Rousset, 1973, pp. 23-24.

37) Voir par exemple *Volupté* et *Henry Esmond*. Dans les deux romans, l'émigration en Amérique désigne la coupure entre l'action du passé et le présent.

38) Nous sommes d'avis que le terme de Pouillon "vision par derrière" s'applique le mieux aux romans (par exemple du type roman-mémoires) où il subsiste une distance temporelle et non seulement spatiale entre la position du narrateur et la position du personnage.

39) Cf. Käte Hamburger, 1977, p. 255.

40) Selon Jean Starobinski, l'ironie peut être considérée comme une des expressions de la distance temporelle: "L'ironie interprète le rapport différentiel du temps au bénéficiaire du présent; l'ironiste ne veut pas appartenir à son passé", Starobinski, 1970, pp.98-99.

41) Pour la différence entre les degrés de distanciation dans la version

originelle et dans "the reading version" de **Great Expectations**, voir W.J.M. Bronzwaer, 1978, pp. 15-17.

42) C'est, entre autres à cause du caractère du héros que la tradition du roman-mémoires du XIXe siècle et celle du "Entwicklungsroman" se rencontrent.

43) C'est certainement pour souligner la position d'objet du héros-personnage que Thackeray, dans certains passages de **Henry Esmond**, a préféré la troisième personne. Selon Wolfgang Iser, l'emploi de la troisième personne dans **Henry Esmond** témoigne de la valeur relative des positions ("Standpunkte") du héros-personnage et de l'effort de la "Selbstbeurteilung" de la part du héros-narrateur. Voir W. Iser, 1972, pp. 206-207.

44) Ici également on rencontre un parallèle entre la tradition du roman-mémoires et celle du "Entwicklungsroman".

45) C'est la même convention qui régit beaucoup de roman-mémoires du XVIIIe siècle (comme par exemple **Robinson Crusoe**, **Moll Flanders**, **La vie de Marianne**).

46) Pour les figures d'analogie dans ce passage, voir paragraphe 4.

47) Cf. M. Bakhtine, 1970, pp. 244-245, 259.

48) Cf. M. Glowinski: "(...) der narrative Kommentar zu den zitierten Ausserungen ist eine Form ihrer Unterordnung, ein Mittel, ihnen ihre Selbstständigkeit zu nehmen (...)", M. Glowinski, 1974, p. 8.

49) Cf. P. van den Heuvel: "Ce discours commentatif, à caractère métalinguistique - discours sur un discours -, subordonne le discours rapporté à la narration proprement dite tout en sauvegardant la continuité de celle-ci", P. v.d. Heuvel, 1978, p. 27.

50) Cf. M. Bakhtine: "Le traitement du mot objectivé, c'est-à-dire du mot du héros, est soumis à l'instance suprême et dernière des tâches stylistiques contextuelles de l'auteur, dont il n'est qu'un moment. (...) La dernière instance de signification, et par conséquent la dernière instance stylistique, appartient encore au discours direct de l'auteur", Bakhtine, 1970, p. 245.

51) Voir p. 304: " 'Oh dear me. ' I said, as I found myself compelled to give up Bidy in despair. 'This really is a bad side of human nature. Don't say any more, if you please, Bidy, this shocks me very much' ". La distanciation de l'énoncé du personnage, résulte surtout de l'accent ironique du discours du narrateur.

52) Entre le discours du personnage et le discours du narrateur, on observe en effet une certaine interaction. La limite entre les deux textes est affaiblie. La voix du narrateur pénètre dans l'énoncé du personnage. Cf. V.N. Vološinov à propos du discours rapporté: "The impetus of weakening the peripheries of the utterance may originate in the author's context, in which case that context permeates the reported speech with its own intonation - humor, irony, love or hate, enthusiasm or scorn", Vološinov, 1973, p. 121.

53) Voir la définition suivante du "mot bi-vocal", typique du rapport dialogique "divergent" et appartenant au "sous-groupe passif": "Il en va tout autrement de la parodie. L'auteur y parle, comme dans la stylisation, par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire. La deuxième voix qui s'installe dans le mot d'autrui agresse son premier possesseur et l'oblige à servir à des fins totalement opposées. Le mot sert d'arène à la lutte entre ces deux voix (...)", M. Bakhtine, 1970, p. 252. Pour les notions "mot bi-vocal", relation "divergente" et "sous-groupe passif", voir en outre *ibid.* pp. 257 et 259.

54) Cf. Gérard Genette, 1972, p. 191.

55) Voir V.N. Vološinov, 1973, pp. 130-131.

56) Voir *ibid.* pp. 131-133.

57) Voir V.N. Vološinov à propos de la "impressionistic modification": "it treats the speech to be reported very freely; it abbreviates it, often only highlighting the themes and dominants, and therefore it may be termed the impressionistic modification (...) we note that the impressionistic modification of indirect discourse lies somewhere midway between the referent-analyzing and the texture-analyzing modifications (...) Certain words and locutions have clearly originated from the mind of the hero, (...) (though no emphasis is put on their specificity). What comes through most is the author's irony, his accentuation, his hand ordering and abbreviating the material", V.N. Vološinov, 1973, p. 133.

58) M. Bakhtine, 1970, p. 259. (Voir aussi pp. 252, 258).

59) *Ibid.* p. 252.

60) Pour le "sous-groupe passif", voir *ibid.* p. 257.

61) Cf. *ibid.* p. 252.

62) Pour une analyse de ce passage et un commentaire du glissement d'un niveau discursif à l'autre, voir W.J.M. Bronzwaer, 1975, pp. 67-68 et 1980(1977), pp. 251-253.

63) Nous renvoyons à l'édition Classiques Garnier, 1963.

64) Cf. Gérard Genette, 1972, p. 188.

65) Cf. *ibid.* p. 234.

66) *Der grüne Heinrich* de Gottfried Keller où le héros-narrateur écrit ses mémoires à deux reprises, fait exception à cette règle. L'immobilité du narrateur est ici remplacée par la mobilité. Le narrateur qui à la fin de sa vie écrit ses mémoires, n'est plus tout à fait le même que celui qui dans une phase antérieure décrit les premières années de sa jeunesse. C'est à partir de la deuxième situation narrative que la première est racontée et **thématisée** : "Plötzlich kaufte ich einige Bücher Schreibpapier und begann, um mir mein Werden und Wesen einmal recht anschaulich zu machen, eine Darstellung meines bisherigen Lebens und Erfahrens (...) So gelangte ich bis zu der Stunde, da ich als Rekrut auf dem Felde stand und die schöne Judith auswandern sah, ohne mich regen zu dürfen. Hier legte ich die Feder weg, weil das seither erlebte mir noch gegenwärtig war (...)", p. 605. La deuxième situation narrative se présentant à la fin du roman, est également racontée comme appartenant déjà au passé: "Ich hatte ihr einst zu ihrem grossen Vergnügen das geschriebene Buch meiner Jugend geschenkt (renvoi à la première partie des mémoires). Ihrem Willen gemäss habe ich es aus dem Nachlass wieder erhalten und den andern Teil dazugefügt, um noch einmal die alten grünen Pfade der Erinnerung zu wandeln" (p. 791).

III

LE ROMAN-MEMOIRES DU MODERNISME

0. LES PROCEDES NARRATIFS DU MODERNISME

- 1) Pour ces notions générales, voir M. Bradbury/J.McFarlane 1976, pp. 21-23.
- 2) Pour cette caractérisation des courants littéraires modernes, voir *ibid.* pp. 20, 23, 36.
- 3) Pour des critères analogues, voir *ibid.* pp. 24-29. Ici, le modernisme est considéré comme "a highly conscious artifice", "a conscious mannerism" (p. 24) et comme "aesthetic self-consciousness" (p. 25).
- 4) Cf. *ibid.* pp. 31-32.
- 5) En ce qui concerne les limites de la période moderniste on est arrivé à un certain accord. Voir à ce sujet P. Faulkner, 1977, pp. 13-65, D.W. Fokkema, 1979b, p. 5 et 1981(1979), pp. 7-8. Voir aussi H. Levin, 1966, pp. 271-295.
- 6) Cette conception du rapport entre le système littéraire et la période, repose sur la définition de la période de R. Wellek, cf. R. Wellek, 1975, pp. 129-130. Voir à ce sujet aussi E. Ibsch, 1980(1977), p. 287.
- 7) Pour le rapport des procédés littéraires et le "code" de période comme système de règles qui régit la communication littéraire, voir D.W. Fokkema, 1979, pp. 2-3, 1974, p. 634. Pour les problèmes impliqués par la reconstruction du "code", voir *ibid.* 1980, p. 478.
- 8) Voir Bradbury/McFarlane, 1976, pp. 29, 33 et D.W. Fokkema, 1979b, pp. 4-5.
- 9) Nous renvoyons en premier lieu aux essais de Virginia Woolf, en particulier à "Modern Fiction", dans Virginia Woolf, 1966(1925), pp. 103-110, à la discussion sur le "sujet" du roman dans **Les Faux Monnayeurs** d'André Gide, 1925 (André Gide, 1975, pp. 184-190) ainsi qu'à la critique de la littérature "cinématographique" faite par Proust dans **Le Temps retrouvé** (Proust, VIII, pp. 244-251).

10) Voir la définition que donne R. Wellek du réalisme littéraire, dans R. Wellek, 1975, pp. 222-255.

11) Cf. Virginia Woolf, 1966(1925), p. 106. Voir aussi J. Fletcher et M. Bradbury, 1976, pp. 393-415. Pour le "réalisme" chez les romanciers modernistes, voir E. Auerbach, 1946, pp. 498, 504, 507.

12) Cf. E. Auerbach, *ibid.* et J. Fletcher/M. Bradbury, 1976, pp. 393-415.

13) Cette nouvelle forme d'observation a été caractérisée par Proust dans **Le Temps retrouvé**, (VIII, pp. 40-41).

14) Cf. H. Levin, 1966, p. 290: "the projective power of the imagination, which confers value and significance on the stuff of our everyday apprehension by rearranging and transmuting it".

15) Voir Gustave Flaubert, **Correspondance** II, p. 345. Voir aussi André Gide, 1975, pp. 184-190.

16) Cf. Bradbury/McFarlane, 1976, p. 25 et J. Fletcher/M. Bradbury, 1976, pp. 409-410. Voir aussi D.W. Fokkema, 1979b, p. 6.

17) Dans le roman moderniste on observe la destruction "of traditional notions of wholeness of individual character", Bradbury/McFarlane, 1976, p. 27.

18) Pour ces aspects du personnage moderniste, voir F. Kuna, 1976, pp. 443-452.

19) Pour le rapport entre l'ambivalence du personnage et du narrateur et la crise de la syntaxe narrative dans le roman moderniste, voir P.V. Zima, 1980a et 1980b, pp. 88-133.

20) Pour la caractérisation du point de vue de l'instance narrative du roman moderniste comme "hypothétique", "relatif" et "provisoire", voir D.W. Fokkema, 1979a(1974), p. 635, 1979b, p. 7, 1980, p. 482 et 1981(1979), pp. 11-13

21) Cf. H. Levin, 1966, p. 292 et D.W. Fokkema, 1981(1979), p. 13.

22) La restriction du temps et de l'espace extérieurs peut être illustrée par **Ulysses** de James Joyce et par **To the Lighthouse** de Virginia Woolf.

23) Pour le concept de l'achronie, voir G. Genette, 1972, pp. 115-121.

24) Pour les principes d'organisation métonymiques et métaphoriques, voir Roman Jakobson, 1963, pp. 61-67. Voir à ce sujet en outre G. Genette, 1972, pp. 41-65, David Lodge, 1976, pp. 482-484 et 1977, pp. 73-111.

25) Pour le terme "auto-réflexion", voir L. Dällenbach, 1977, p. 157.

26) Nous utilisons le terme "mise en abyme du narré" au lieu des termes "mise en abyme de l'énoncé" et "réflexion de l'histoire racontée" de Lucien Dällenbach, et le terme "mise en abyme de la narration" au lieu des termes "réflexion du code" et "mise en abyme métatextuelle". Voir *ibid.*, pp. 61-62, 76, 123 et 128.

1. A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

L'ACTIVITE DE LA MEMOIRE ''INVOLONTAIRE'' ET

LA RECUPERABILITE DU PASSE

1) Par la "Matinée Guermantes", nous entendons la troisième et dernière partie du **Temps retrouvé** (**Le Temps retrouvé III**). La "Matinée Guermantes" est précédée par "Paris pendant la première guerre mondiale" (**Le Temps retrouvé II**) et par "Le séjour à Tansonville" (**Le Temps retrouvé I**). Pour la répartition et la dénomination des diverses parties du **Temps retrouvé**, voir M. Muller, 1968, p. 51 et G. Genette, 1972, pp. 124-125.

2) Pour la fonction du "sujet intermédiaire", voir M. Muller, 1965, pp. 36-44.

3) Nous renvoyons à l'édition Folio. Gallimard, 1975-1976.

4) Voir J. Rousset, 1969(1962), p.140.

5) Pour ce terme voir G. Brée, 1969, p. 44.

6) Cf., J. Rousset, 1969(1962), p. 140: "Ce premier mode de réminiscence est en quelque sorte stéréotypé et partiel, la mémoire en activité dans cette circonstance est une mémoire incomplète".

7) Pour la distinction entre "réminiscence" et "impression", voir M. Butor, 1960, pp. 163-172.

8) Pour l'image de la cathédrale, voir J. Rousset, 1969(1962), p. 137.

9) Pour les dates voir G. Genette, 1972, pp. 126-127.

10) Pour l'inventaire des "impressions" et des "réminiscences", voir M. Butor, 1960, pp. 163-172. Voir aussi l'inventaire proposé par Samuel Beckett. (S. Beckett, 1965(1931)).

11) Pour le rapport existant entre Swann et le héros-personnage, voir le jugement prononcé par le héros-médiateur dans le **Temps retrouvé** (VIII, pp. 235-236). Pour le rôle de Swann en tant que père spirituel du héros-personnage, voir aussi G. Genette, 1972, p. 88, note 1.

12) Il s'agit ici d'un des nombreux "miroirs" du texte. Pour le classement du Septuor de Vinteuil en "énoncé réflexif métadiégétique", voir L. Dällenbach, 1977, pp. 71, note 5.

13) A propos de la mobilité et de l'immobilité du narrateur dans **La Recherche**, voir G. Brée, 1969, pp. 35-49, M. Muller, 1965, pp. 45-52, et G. Genette, 1972, pp. 234-235.

14) Voir G. Genette, 1972, pp. 107.

15) Cf. M. Muller à propos de l'hypothèse de Germaine Brée sur la mobilité du narrateur (M. Muller, 1965, pp. 45).

16) Voir M. Muller, 1965, pp. 45-47.

17) Voir G. Genette, 1972, pp. 215, 235.

18) Cité d'après G. Genette, 1972, p. 215.

19) Cité d'après M. Muller, 1965, p. 45.

20) Voir M. Muller, 1965, pp. 46-47.

21) Voir G. Genette, 1972, p. 215.

22) Nous concevons le passé composé comme temps verbal utilisé pour raconter une action qui se déroule à l'intérieur d'un espace de temps où on se trouve encore, cf. G. Gougenheim, 1938: "Le passé composé s'emploie si l'action s'est passée en une période de temps qui dure encore (...), le passé simple si l'action s'est passée en une période de temps définitivement accompli"(p.209). Voir aussi G. Genette, 1972, p. 232, note 2: "(...) le passé composé (...) connote une relative proximité: 'Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retenir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent' (Benveniste, **Problèmes** ...p. 244)". Voir encore la distinction de Proust entre l'imparfait et le parfait: "J'avoue

que certain emploi de l'imparfait de l'indicatif - de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d'éphémère à la fois et de passif, qui, au moment même où il retrace nos actions, les frappe d'illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser, **comme le parfait, la consolation de l'activité** - est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses", dans Marcel Proust, **Pastiches et Mélanges**, 1949, p. 239, note 1. (c'est nous qui soulignons).

23) Pour la distance temporelle entre la situation narrative et la matinée Guermantes, voir G. Genette, 1977, p. 107.

24) Pour la structure circulaire, voir J. Rousset, 1969(1962), p. 144 et J.-Y. Tadié, 1971, p. 246.

25) Voir H.R. Jauss, 1970, p. 79.

26) Voir aussi à ce sujet le passage suivant des "Intermittences du coeur" dans **Sodome et Gomorrhe**: "Je n'étais plus que cet être qui cherchait à se réfugier dans les bras de sa grand'mère (...), cet être que j'aurais eu à me figurer, quand j'étais tel ou tel de ceux qui s'étaient succédés en moi depuis quelque temps, autant de difficultés que maintenant il m'eût fallu d'efforts, stériles d'ailleurs, pour ressentir les désirs et les joies de l'un de ceux qui, pour un temps du moins, je n'étais plus" (V, p. 181).

27) Pour la conception de l'action comme un ensemble de "blocs d'action", voir G. Brée, 1969, p. 38.

28) Cf. G. Genette, 1972, pp. 124-127.

29) Cf. G. Brée, 1969, p. 38.

30) Pour la structure achronique dans **A la recherche du temps perdu**, voir G. Genette, 1972, pp. 115-121.

31) Pour la réalisation de la narration itérative dans "Combray", "Un Amour de Swann" et "Noms de pays: le nom", voir G. Genette, 1972, pp. 149-182.

32) La contiguïté temporelle, principe d'organisation métonymique, caractéristique du roman traditionnel, est donc remplacée, par le principe de la contiguïté spatiale, elle aussi métonymique. Voir à ce sujet Roman Jakobson, 1963, pp. 43-67 et pp. 61-67. Pour l'organisation métonymique et métaphorique dans "Combray" voir G. Genette, 1972, pp. 41-63, D. Lodge, 1976, pp. 492-495 et 1977, pp. 115-116.

33) Pour le "geographical pattern" de "Combray" voir J.P. Houston, 1962, pp. 38, 40. Voir aussi G. Genette, 1972, p. 168.

34) Pour l'interaction des "paliers" temporels de la journée, des saisons et des années, voir J.P. Houston 1962, pp. 38-40. Voir aussi G. Genette, 1972, p. 168.

35) Pour la position temporelle des après-midi au jardin voir G. Genette, 1972, pp. 159-160.

36) Pour la notion de "pseudo-itératif", voir *ibid.* pp. 152-153, 166.

37) Pour la notion de "récit répétitif", voir *ibid.* p. 147.

38) Pour l'utilisation du terme "stations", voir *ibid.* p. 120.

39) Pour la progression de l'action de "Combray", non seulement au travers des saisons, mais aussi au travers des années, voir J.P. Houston, 1962, p. 40.

40) La narration parfaitement itérative est annoncée de façon très régulière par les adverbes qui introduisent chaque alinéa du passage: "Souvent", "Mais d'autres fois", "Souvent", "Quelquefois" (cf. I, pp. 181-183).

41) Pour la discrétion du héros-narrateur à l'égard du "savoir" limité du héros-personnage, voir paragraphe 1.2.2.1.

42) Pour la simultanéité des "blocs d'action" de Méséglise et de Guermantes, voir G. Genette, 1972, p. 120.

43) Cf. J.P. Houston, 1962, p. 40.

44) Voir G. Genette, 1972, p. 159.

45) Pour la conception que se fait Marcel Proust de la structure architectonique du livre, voir J. Rousset, 1969⁽¹⁹⁶²⁾, p. 137. A ce sujet, voir aussi J.-Y. Tadié, 1971, pp. 240-241.

46) Pour l'achronie et pour la narration itérative comme résultats de la mémoire "involontaire", voir G. Genette, 1972, pp. 178-182.

47) Cf. H.R. Jauss, 1970⁽¹⁹⁵⁶⁾, p. 202: "Die Kindheit im Spiegel eines Tages (bzw. einer Saison)".

48) Cf. J. Rousset, 1969¹⁹⁶², p. 144.

49) Pour la modification de la distance épique au moyen de "l'entrelacement" du commentaire du narrateur avec l'action narrée dans le roman moderne en général, et dans *La Recherche* en particulier, voir Theodor W. Adorno, 1954/1958 dans Bruno Hillebrand, 1978, pp. 108-109.

50) Cf. G. Genette, 1972, pp. 214-215.

51) Cf. *ibid.* pp. 219-220. Pour la discrétion du héros-narrateur quant à l'ignorance du héros-personnage, voir Jean-Yves Tadié, 1971, pp. 34-60. Pour la perspective du héros-personnage comme "illusion d'optique" et fond "d'erreurs et corrections", voir G. Genette, 1972, p. 136. A ce sujet, voir en outre M. van Buuren, 1978, pp. 4-6.

52) Cf. M. Muller, 1965, p. 16.

53) Pour la distanciation par rapport aux personnages secondaires et au milieu social voir M. Muller, 1965, p. 83. Le procédé employé est souvent celui de la "texture-analyzing modification" (voir V.N. Volosinov, 1973, pp. 130-132). Voir aussi le passage suivant du **Temps retrouvé**: "ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules" (VIII, p. 41).

54) Pour la transition du "je" au "nous" et au "on" en tant que signe du "commerce du narrateur" avec "l'humanité entière" et avec le lecteur voir M. Muller, 1965, p. 76. Voir aussi J.-Y. Tadié, 1971, p. 33, note 3.

55) Pour le "travail de perception" du héros-personnage dans ce passage, voir G. Genette, 1972, p. 136.

56) Dans ce passage, il s'agit évidemment de la perception du héros-personnage, et non pas de celle de son père.

57) Voir l'analyse de ce passage dans G. Genette, 1972, p. 43. Voir aussi les passages analysés par G. Genette, *ibid.* pp. 41-63.

58) Voir l'analyse que fait Maarten van Buuren de la description de la tenancière du petit pavillon des Champs-Élysées (Maarten van Buuren, 1979, pp. 2-4). Des deux interprétations proposées (cf. *ibid.* p. 4) nous optons pour la première: c'est le héros-personnage qui voit la tenancière sous les traits d'un clown. Se servant de la métaphore des "cirques forains", le héros-narrateur reste fidèle à cette première interprétation.

59) Cf. G. Genette, 1972, p. 188.

60) Pour une conception de la métaphore analytique, voir chapitre II, paragraphe 4.

61) Voir la position de Marcel Proust à l'égard des métaphores intellectuelles et rhétoriques: "Je trouve les images nées d'une impression supérieures à celles qui servent seulement à illustrer un raisonnement (...)" (Lettre à Jacques-Emile Blanche) et "Quant au style

je me suis efforcé de rejeter tout ce que dicte l'intelligence pure, tout ce qui est rhétorique, enjolivement et à peu près, images voulues et cherchées (ces images que j'ai dénoncées dans la préface de Morand) pour exprimer mes impressions profondes et authentiques et respecter la marche naturelle de ma pensée" (Lettre à Camille Vettard); les deux passages sont cités d'après S. Ullmann, 1963, 99. 125-126).

62) Cf. G. Genette, 1972, pp. 41-63.

63) Cf. *ibid.* p. 44.

64) Cf. *ibid.* p. 45.

65) Cf. *ibid.* p. 62.

66) Cf. les exemples cités par G. Genette, 1972, pp.43-44

67) Pour cette chronologie, voir S. Ullmann, 1963, p. 196.

68) Il s'agit ici de la métaphore réciproque largement exploitée dans toute la description du "côté de Méséglise" et dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*; pour le concept de la métaphore réciproque voir S. Ullmann, 1963, pp. 188, 196-200, 229-230.

69) Pour une analyse de ce passage, voir G. Genette, 1972, pp. 53-54.

70) Pour l'analogie entre l'évocation au moyen de la madeleine trempée dans la tasse de thé, et le "jeu japonais", voir S. Ullman, 1961, p. 172.

2. LA RUPTURE AVEC LE ROMAN-MEMOIRES TRADITIONNEL ET L'INSPIRATION RECUE DU JOURNAL INTIME

1) Nous renvoyons à l'édition Dall'Oglio, Milano, 1976.

2) Voir la définition que donne J.A. Tynjanov du procédé parodique: "Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens (...). Die Mechanisierung eines Wortverfahrens kann durch seine Wiederholung durchgeführt werden, die nicht mit dem kompositionellen Plan übereinstimmt (...)", J.A. Tynjanov, 1971, pp. 302-371.

3) Contrairement à Jean Rousset, nous considérons ces formules comme des formules traditionnelles plutôt que comme des indications d'un renouvellement de la tradition, cf. J. Rousset, 1973, p. 25.

- 4) Nous sommes d'avis qu'il s'agit là d'une classification rationnelle et systématique des événements à raconter, plutôt que d'une organisation qui dépend de l'activité spontanée de la mémoire. Voir à ce sujet chapitre III, paragraphe 3.2.4.
- 5) Pour la caractérisation du roman-mémoires traditionnel comme "roman du passé", voir Jean Rousset, 1973, p. 23.
- 6) Pour ces dates, voir l'étude scrupuleuse d'Anna-Maria Lepschy de la structure temporelle dans le roman de Svevo, A.M. Lepschy, 1979, p. 57.
- 7) Contrairement à A.M. Lepschy (voir *ibid.* pp. 61-64), nous sommes d'avis que ce chapitre relève de la même convention que les chapitres qui le précèdent. Malgré l'entrelacement des deux actions, c'est l'ordre chronologique qui prédomine.
- 8) Pour ces dates, voir A.M. Lepschy, 1979, p. 55 etc.
- 9) Cf. les dernières notes du journal (24 mars 1916). Voir aussi A.M. Lepschy, 1979, pp. 55-56.
- 10) Voir les premières notes du journal (3 mai 1915): "Da un anno non avevo scritto una parola" (p. 443).
- 11) Cf. A.M. Lepschy, 1979, p. 57.
- 12) Notre modèle des niveaux temporels dans *La Coscienza di Zeno*, diffère sensiblement du modèle proposé par A.M. Lepschy (voir Lepschy, 1979, pp. 65-66). La différence principale réside dans ce que M. Lepschy ne parle de Zeno que comme "diarista", alors que nous préférons distinguer le Zeno narrateur de ses mémoires du Zeno auteur de son journal intime.
- 13) Nous considérons la "confession" comme une convention spécifique du roman-mémoires traditionnel.
- 14) Pour la relativité de tout "savoir" dans *La Coscienza di Zeno*, voir M. Hollington: "A relativistic novel like Svevo's, preoccupied with unpredictability, surprise, and discovery, has no end-perspective", M. Hollington, 1976, pp. 436-437.
- 15) Dans le journal intime, une vision "avec" complète ne se réalise que dans les passages où le héros-narrateur s'exprime sur son présent immédiat (les passages à "narration simultanée"), et non dans les passages où il raconte un passé récent (les passages à "narration quasi-simultanée"). L'alternance des passages à "narration simultanée" et des passages à "narration quasi-simultanée" résulte en la "narration intercalée", caractéristique du journal intime. Voir à ce sujet, Préambule, paragraphe 1.

- 16) Cf. M. Hollington, 1976, p. 437.
- 17) Cf. *ibid.* pp. 435-436. A ce sujet voir aussi A. Robbe-Grillet, 1963, p. 99.
- 18) Pour le problème de la réversibilité et de l'irréversibilité du temps dans *La Coscienza di Zeno*, voir M. Fusco, 1973, pp. 266-271 etc.
- 19) On trouvera dans M. Fusco, 1973, pp. 322-344, une lecture psychanalytique de cette "recherche des parents perdus".
- 20) C'est bien là une des connotations du nom Zeno, abréviation de la forme italienne (Zenone) du nom du philosophe d'Elée.
- 21) Nous ne sommes pas enclins à attribuer à cette phrase la même importance générale que lui donne A.M. Lepschy. Pour nous, cette phrase n'exprime qu'un des aspects de la conception du temps de Zeno, l'aspect précisément qui se relie à l'activité mémorative et à la confiance dans la récupérabilité du passé. *La Coscienza di Zeno* se caractérise par la conception ambivalente de la "recherche" du passé. Pour une confrontation Proust/Svevo, voir R. Barilli, 1977, p. 255.
- 22) Cf. Bradbury/McFarlane, 1976, pp. 50-51.
- 23) L'énoncé de Zeno correspond là à la variante de la polémique cachée selon la terminologie de Bakhtine: "Dans la polémique cachée, le mot de l'auteur est, comme n'importe quel autre mot, dirigé sur son objet, mais chaque affirmation se construit de manière à avoir en plus de sa signification objectale, un effet polémique sur le mot d'autrui. Dirigé sur son objet, le mot se heurte dans l'objet même au mot d'autrui qui, lui, n'est même pas reproduit mais seulement suggéré; et cependant, la structure du discours serait toute différente s'il n'existait pas cette réaction au mot d'autrui sous-entendu" (Bakhtine, 1970, p. 255).
- 24) Pour les difficultés d'interprétation qu'entraîne ce contraste entre la vision apocalyptique et la "guérison" de Zeno, voir M. Fusco, 1973, pp. 315-317.
- 25) On se rapproche ici du roman-mémoires "non-autodiégétique": le héros-narrateur ne raconte plus sa vie mais celle d'un autre, comme par exemple dans *Under Western Eyes* de Joseph Conrad ou dans *Dr. Faustus* de Thomas Mann.
- 26) Il s'agit là d'une fiction d'authenticité, telles qu'on en trouve dans le roman épistolaire du XVIII^e siècle.
- 27) Nous renvoyons à l'édition Folio, Gallimard, 1966.

28) Dans **Le Grand Meaulnes**, la recherche du bonheur perdu peut être considérée comme une variante de la recherche du passé. Elle joue un rôle important au niveau de la narration ainsi qu'au niveau du narré.

29) Nous renvoyons à l'édition Livre de Poche, Fayard, 1971.

30) Nous renvoyons à l'édition Im Insel Verlag, Leipzig, 1958 etc.

31) Pour le rapport associatif entre le niveau du présent et le niveau du passé, voir Käte Hamburger, 1976, p. 69.

32) Voir A. Stahl, 1979, p. 175.

33) On peut comparer cet espace à celui évoqué par le héros-médiateur pendant ses nuits d'insomnie (cf. **La Recherche**, I, pp. 56-57).

34) L'idée des "Fortgeworfenen" peut être comparée à celle des existentialistes sur l'homme "jeté dans le monde", ou à l'idée de la "Geworfenheit" de Heidegger. Voir à ce sujet O.F. Bollnow, 1969, pp. 46-47. Voir aussi A. Stahl, 1979, pp. 173-174.

35) Il va de soi que cette interprétation n'est que partielle. Nous n'avons pas pris en considération la thématique de l'amour intransitif-transitif, ni celle de la souffrance ou celle du rapport de l'homme à Dieu. A ces sujets, voir Käte Hamburger, 1976, pp. 81-85, A.R. Stephens, 1974, pp. 244-252. Voir aussi A. Nivelles, 1959, pp. 5-35.

36) Pour les nombreuses analogies de thèmes, motifs et images dans **La Nausée** de Sartre et **Malte Laurids Brigge** de Rilke, voir L. Gill Lyons, 1978.

37) Nous renvoyons à l'édition Folio, Gallimard, 1975.

3. CONCLUSION

1) L'un des traits communs au roman-mémoires traditionnel et au "Bildungsroman" du XIXe siècle est l'intérêt éprouvé pour le développement spirituel et moral du personnage. Dans **La Recherche**, c'est surtout au niveau du héros-médiateur qu'on peut distinguer des phases de développement individuel.

2) Dans **La Recherche**, la structure de "cadre", caractéristique du roman-mémoires traditionnel, se réalise au niveau intermédiaire.

3) Pour la structure ouverte comme caractéristique particulière du roman moderniste, voir A. Friedman, 1967 (1966), pp. 15-37.

4) Cf. G. Genette, 1972, pp. 115-121.

5) Voir J.P. Sartre, 1948, p. 327. Voir en outre chapitre IV, paragraphe 0.1.1.

6) **Le Temps retrouvé**, Proust VIII, p. 250.

7) Le "comparant" de la métaphore dépend donc du contexte de l'objet observé. Pour la relation entre le contexte et la métaphore proustienne, voir David Lodge sur la métaphore de Proust: "Proust, on the other hand, was concerned with the authenticity of subjective consciousness (...) Proust displays the movements of the individual consciousness as it encounters a reality, a context, which is coherent and intelligible to the reader, which is the world that Proust and Marcel and the reader inhabit." Selon Lodge le roman de Proust représente "an extension rather than a deviation from the realistic novel tradition" (D. Lodge, 1977, p. 116).

8) Cette absence de contact entre Zeno et le monde a été signalée par Alain Robbe-Grillet dans son essai "La Conscience malade de Zeno" (1954), dans A. Robbe-Grillet, 1963, p. 97.

9) Pour un rapprochement du roman à la première personne du roman "personnel", voir F. Stanzel, 1979, pp. 284-286.

10) Contrairement à Gérard Genette (cf. G. Genette, 1977, pp. 107-108), nous hésitons à parler ici de prolepse: l'épisode des nuits d'insomnie ainsi que celui de la madeleine appartiennent, à notre avis, à un autre niveau que celui de l'action narrée.

11) Comme l'exprime Gérard Genette, ce n'est ici qu'un seul instant que la métaphore est "pure de toute métonymie". A partir du moment où la tasse de thé offerte par la tante est associée à la chambre de celle-ci et par là à tout Combray, la métaphore est remplacée par la métonymie (voir Genette, ib. pp. 55-58).

12) C'est là le cas surtout dans les quatre chapitres centraux. Dans le chapitre sur "Il Fumo", où les associations semblent plus libres, l'activité mémorative est spontanée.

13) Cf. C. Imberty, 1976, pp. 246-247: "Zeno non è tanto un personaggio quanto un discorso, quel discorso pieno di correzioni che egli scrive per sé e per gli altri".

14) Pour un commentaire de cette mise en abyme "métatextuelle", voir L. Dällenbach, 1977, pp. 129-130. Voir aussi M. Butor, 1964, pp. 269-270.

15) Cf. J. Rousset, 1969¹⁹⁰, pp. 146, 167.

16) Pour la notion de mise en abyme "prospective", voir L. Dällenbach, 1977, pp. 82-83. Cf. aussi J. Rousset: "Proust place à l'une des entrées de son roman un petit miroir convexe qui le reflète en raccourci" (J. Rousset, 1969¹⁹⁶², p. 167).

17) Cf. J. Rousset, *ibid.* p. 139.

18) Nous nous limitons à un nombre réduit d'exemples. Une analyse des rapports complexes entre les nombreuses mises en abyme et l'action principale de "Malte" exigerait une étude étendue. Voir l'analyse de A.R. Stephens de l'analogie entre les personnages historiques et la situation de Malte, A.R. Stephens, 1974, pp. 182-189, 201-206, 221-224, 244-252.

19) Pour la notion de mise en abyme "rétrospective", voir L. Dällenbach, 1977, pp. 82-83

20) Pour l'analogie entre l'histoire de L'Enfant Prodigue et Malte, voir A. Nivelles, 1959.

21) Pour un rapprochement du roman à la première personne du récit "auctorial" voir Stanzel 1979, pp. 257-284.

22) Notre distinction entre les "codes" littéraires relativement stables et les "codes" instables a été inspirée par la distinction opérée par Umberto Eco entre "i codici forti" et "i codici deboli" (Umberto Eco, 1968, pp. 50, 121-122). Pour l'application de cette distinction au champ littéraire, voir D.W. Fokkema, 1979b, p. 9.

L'EVOLUTION DU ROMAN-MEMOIRES DEPUIS LE MODERNISME

(De l'existentialisme au Nouveau Roman)

O. INTRODUCTION

(1) Cf. par exemple Bradbury/McFarlane, 1976, pp. 19-55, Fletcher/Bradbury, 1976, p. 394, D. Lodge, 1976, p. 484, D.W. Fokkema 1979(b), pp 5-6.

2) Cf. Bradbury/McFarlane, 1976, p. 34, Fletcher/Bradbury, 1976, p. 413. Pour les écrivains anti-modernistes voir D. Lodge, 1977, pp. 212-220 et M. Zavarzadeh, 1976, p. 3, note 2.

3) Pour la réaction contre le modernisme en Angleterre, voir D. Lodge, 1977, pp. 47-49.

4) Frank Kermode considère le "Neo-modernism" comme un développement des tendances déjà présentes dans le modernisme ("a marginal development of older modernism", F. Kermode, 1968, p. 24). L'infraction de l'ordre originel des événements racontés, est considérée comme un prolongement nécessaire de la réaction des modernistes contre l'ordre du roman réaliste. L'attaque des modernistes contre l'ordre conventionnel se répète dans la révolte des post-modernistes contre tout ordre (ibid. pp. 3-14), le formalisme des modernistes conduit à l'antiformalisme des post-modernistes. Leslie Fiedler, par contre, pose l'accent sur l'aspect de la discontinuité dans le rapport entre modernisme et post-modernisme. Le post-modernisme, selon Fiedler surtout représenté par la prose américaine des dix dernières années, est (à l'opposé du roman moderniste) caractérisé par des objectifs antihumanistes et anti-artistiques (cf. Fiedler, 1975, pp. 344-366). David Lodge (selon qui le post-modernisme est représenté d'une part par la prose narrative américaine la plus récente et par le Nouveau Roman d'autre part (cf. D. Lodge, 1977, p. 221)) souligne dans le roman post-moderniste l'absence absolue de certitude et l'impossibilité pour le lecteur de trouver un sens définitif dans le monde "labyrinthe" du roman (cf. ibid. p. 226).

5) Cf. D. Lodge, 1977, pp. 221, 237-239 et I. Hassan, 1975, pp. 56, 86-87. Voir aussi J. Barth, 1980, p. 66.

- 6) J.P. Sartre, 1964(1948), p. 327.
- 7) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 176.
- 8) Ibid. p. 174.
- 9) Ibid. p. 177.
- 10) J.P. Sartre, 1947, p. 8.
- 11) Ibid. p. 75.
- 12) Cf. ibid. pp. 22-24.
- 13) J.P. Sartre, 1964(1948), p. 327.
- 14) J.P. Sartre, 1947, pp. 31-35.
- 15) Ibid. p. 34.
- 16) J.P. Sartre, 1964(1948), p. 328.
- 17) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 181.
- 18) Adjectif utilisé par Roland Barthes, dans Barthes, 1963, pp. 11, 13.
- 19) Voir le commentaire de ce passage par Bruce Morrisette, dans Morrisette, 1963, p. 26.
- 20) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 21.
- 21) Cf. B. Morrisette, 1963, pp. 24-26.
- 22) En dehors de Gide, A. Robbe-Grillet cite Balzac et La Fayette, voir Robbe-Grillet, 1963, p. 26.
- 23) Cf. ibid. pp. 26-27.
- 24) Cf. ibid. pp. 70-76.
- 25) Cf. A. Robbe-Grillet, ibid. p. 59.
- 26) B. Morrisette, 1963, pp. 29-32.
- 27) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 147.
- 28) Ibid. pp. 60-61.

29) Virginia Woolf, "Modern Fiction" in Virginia Woolf 1966, vol. II, p. 106.

30) J.P. Sartre, 1947, p. 33.

31) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 21.

32) Cf. Nathalie Sarraute, 1956, pp. 97-100, 115-119.

33) Cf. *ibid.* pp. 118-119.

34) Pour ce qui est de l'influence de la phénoménologie dans la période qui s'étend de Sartre au Nouveau Roman, voir J. Sturrock, 1969, pp. 24-34. Pour la conception du temps caractéristique du modernisme, voir W. Jens, 1960, pp. 23-58 et M. Hollington, 1976, pp. 430-442.

35) J.P. Sartre, 1964(1948), p. 181.

36) *Ibid.* p. 183.

37) Pour ce qui est de la conception du "réalisme de la temporalité", voir *ibid.* p. 327.

38) *Ibid.* pp. 256-257, voir aussi *ibid.* p. 163.

39) J.P. Sartre, 1947, p. 73.

40) *Ibid.* p. 75.

41) *Ibid.* p. 73.

42) *Ibid.* p. 75.

43) *Ibid.* p. 77.

44) La distinction opérée par Jean Pouillon entre "vision avec" et "vision par derrière", repose en fait sur la différence entre temps "phénoménologique" et temps "cosmique", voir Jean Pouillon, 1946, pp. 177-178. Voir aussi G. Blin, 1958, p. 117: "Si le roman contemporain s'est fait (...) une règle de ne pas extrapoler, pour les événements comme pour les pensées, de ne pas déborder le cadre ou le cône intentionnel d'une conscience toujours 'en situation', il y a été amené par le double leçon du cinéma et de la phénoménologie".

45) Pour la conception sartrienne de l'opposition entre le passé défini et le passé composé, voir J.P. Sartre, "Explication de l'**Etranger**", dans J.P. Sartre, 1947, pp. 99-121.

46) Roland Barthes, 1953, pp. 47-48.

- 47) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 37.
- 48) Ibid. p. 164.
- 49) Pour illustrer cette conception du temps "phénoménologique", nous renvoyons à Roquentin qui fait l'expérience du temps à travers les mouvements de la vieille femme sur le trottoir (*La Nausée*, p. 51) ou ceux des feuilles du marronnier (ibid., pp. 186-187). Voir aussi les expériences de Zeno qui perçoit l'écoulement du temps dans le mouvement de l'eau (*La Coscienza di Zeno*, p. 460).
- 50) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 164.
- 51) Ibid. p. 165.
- 52) Voir Nathalie Sarraute, 1956, pp. 115-117, 139-140.
- 53) Ibid. p. 116.
- 54) Pour la critique du roman "behavioriste", voir Sarraute 1956, pp. 121-134.
- 55) Ibid. p. 140.
- 56) Cf. ibid. pp. 140, 144-146.
- 57) Ibid. p. 144.
- 58) Michel Butor, 1964, p. 64.
- 59) Ibid. pp. 65-66.
- 60) Cf. J.P. Sartre, 1964(1948), pp. 327, pp. 180-183
- 61) J.P. Sartre, 1947, pp. 45-46.
- 62) Ibid. pp. 51-52.
- 63) Cf. ibid. pp. 52-53.
- 64) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 149.
- 65) Ibid.
- 66) Pour ce qui est de la préférence que donnent les Nouveaux Romanciers à un type de récit "à la première personne" sans rétrospectivité et sans distance, voir J. Sturrock, 1969, pp. 33-34.
- 67) Cf. J.P. Sartre, *La Nausée*, pp. 175, 179-180.

- 68) Cf. A. Robbe-Grillet, 1963, pp. 70-72. Voir plus loin notre analyse de ce rapport entre le héros et la nature.
- 69) Cf. J. Sturrock, 1969, pp. 47-50.
- 70) C'est bien là l'une des significations que l'on peut donner au nom de Jacques Revel, le héros-narrateur de *L'Emploi du Temps*.
- 71) Cf. Roland Barthes, 1964, p. 202, (aussi dans B. Morrisette, 1963, p. 12).
- 72) Il s'agit ici en fait d'une application rigoureuse de la "réduction phénoménologique" qui veut que tout "savoir" (à priori) relatif au monde et à ses objets soit "mis entre parenthèses".
- 73) Cf. Roland Barthes, 1964, p. 32, D. Lodge, 1977, p. 237. Voir aussi M. v. Buuren, 1980, pp. 325-327. Après avoir analysé la célèbre description du quartier de tomate, M. v. Buuren démontre que le style de Robbe-Grillet n'est pas entièrement dépouillé de métaphores.
- 74) Cf. M. v. Buuren, 1980, pp. 327-333.
- 75) Cf. D. Lodge, 1977, p. 225.
- 76) A. Robbe-Grillet, 1963, pp. 121-122.
- 77) Cf. Gérard Genette, 1972, pp. 115-121.
- 78) J.P. Sartre dans Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, 1964, p. 8.
- 79) Voir L. Dällenbach, 1977, p. 152.
- 80) Voir *ibid.* p. 194.
- 81) A. Robbe-Grillet, 1963, p. 149.
- 82) M. Butor, 1964, p. 97.

1. L'ETRANGER DE CAMUS

ROMAN-MEMOIRES ET JOURNAL INTIME

- 1) J.P. Sartre, 1947, pp. 99-121.
- 2) *Ibid.* p. 115.

- 3) Ibid. p. 110.
- 4) Ibid. p. 114. Voir aussi S. Ullmann, 1963, pp. 239-299.
- 5) Ibid.
- 6) Ibid. p. 110.
- 7) Voir par exemple R. Barthes, 1953, p. 109.
- 8) Voir par exemple C.A. Viggiani, 1961, pp. 103-136, et H. Bonnier, 1959, pp. 110-111.
- 9) Voir M.G. Barrier, 1966, p. 26 et B.T. Fitch, 1968, pp. 18-19.
- 10) Voir M.G. Barrier, 1966, pp. 23-24 et B.T. Fitch, 1968, pp. 21-26.
- 11) J.C. Pariente, 1968, pp. 64-65.
- 12) Il s'agit là d'une activité à attribuer plutôt à l'auteur impliqué, qu'au narrateur.
- 13) Pour le terme "narration quasi-simultanée", voir Préambule, paragraphe 1.
- 14) A l'opposé de Harald Weinrich (voir Weinrich, 1977, p. 268), nous sommes d'avis que les indications temporelles dans **L'Etranger** ont comme fonction de souligner la proximité temporelle entre l'action racontée et la position du narrateur, ou au moins d'en créer l'illusion.
- 15) Nous renvoyons à l'édition Gallimard, NRF 1942.
- 16) Voir B.T. Fitch, 1968, p. 19.
- 17) Ibid.
- 18) Sur ce point, voir le tableau proposé par B.T. Fitch (Fitch, 1968, p. 15).
- 19) Cf. M.G. Barrier sur les articles définis.
- 20) Pour la superposition de visions, voir Préambule, paragraphe 3.
- 21) Voir schéma, Préambule, paragraphe 3.
- 22) Il s'agit ici surtout de la reproduction en style direct des énoncés des personnages secondaires. Le héros-personnage se caractérise plus par son "silence" que par son discours. Pour le "silence" dans

23) La même passivité caractérise la narration de l'énoncé de Raymond: "Alors il m'a déclaré que, justement, il voulait me demander un conseil au sujet de cette affaire, que moi, j'étais un homme, je connaissais la vie, que je pouvais l'aider et qu'ensuite il serait mon copain" (p. 46). Dans la reproduction du discours de l'avocat général, on observe une certaine distanciation parodique (p. 144). A ce sujet voir aussi B.T. Fitch, 1968.

24) L'activité sémantique du narrateur côtoie celle du personnage. Le rapport entre les deux activités sémantiques peut être exprimé en termes de la divergence (style indirect libre de la distanciation) ou de la convergence (style indirect libre émotif). Dans **L'Etranger** la première forme est réalisée dans le cas des énoncés de l'avocat général (cf. pp. 143-144), la deuxième dans le cas des énoncés du héros-personnage.

25) Selon nous, c'est le narrateur qui, en dernier ressort, est "producteur de métaphores" (cf. G. Genette, 1972, p. 188). Dans **L'Etranger** la métaphore, bien qu'elle trouve son origine dans la focalisation interne (le héros-personnage), résulte de l'activité analytique et interprétative du héros-narrateur. La métaphore fonctionne donc comme indication de la distance narrative.

26) Voir J.P. Sartre, 1947, pp. 117-118.

27) Nous renvoyons à la distinction opérée par Harald Weinrich entre l'imparfait comme "Tempus des Hintergrunds" et le "passé défini" comme "Tempus des Vordergrunds" (H. Weinrich, 1977, pp. 93-94).

28) Ici le passé composé fonctionne selon les règles: les énoncés "j'ai reçu", "j'ai demandé", "j'ai pensé" (pp. 9-10) et "j'ai refusé" (p. 152) sont prononcés à partir d'une situation du présent qui se manifeste dans les premières phrases du premier et du dernier chapitre. Ce n'est qu'à partir du passage "J'ai pris l'autobus à deux heures" (p. 10) que le présent de la situation narrative s'efface et que le passé composé, selon Weinrich le "Tempus der besprochenen Welt", remplace le passé défini, le "Tempus der erzählten Welt" (cf. H. Weinrich, 1977, pp. 28-50, 55-90 et 266-273).

29) Voir H. Weinrich, 1977, p. 271.

30) Nous concevons donc le passé composé comme le temps verbal d'un passé encore actif dans le présent (cf. **Grammaire Larousse du français contemporain**, pp. 347-348, paragraphe 496). Le passé composé s'utilise également pour raconter une action se déroulant à l'intérieur d'un espace de temps qui dure encore (cf. G. Gougenheim, 1938, pp. 208-212, et M. Grevisse, 1975, pp. 727-728). Voir aussi G. Genette, 1972, p. 232, n.2.

- 31) Sur la combinaison style indirect libre/imparfait, voir V.N. Vološinov, 1973, p. 149.
- 32) Sur la distinction entre le passé défini comme "Tempus des Vordergrunds" et l'imparfait comme "Tempus des Hintergrunds" voir H. Weinrich, 1977, pp. 93-94.
- 33) Selon P. v.d. Heuvel, Meursault "échappera à (...) son indifférence" (cf. P. v.d. Heuvel, 1981). A l'opposé de P.V. Zima, nous sommes d'avis que l'indifférence ne caractérise que le héros-personnage et non pas le héros-narrateur (voir à ce sujet, P.V. Zima, 1980c, pp. 174-186).
- 34) Sur la symbolique du soleil voir J.A.G. Tans, 1962, pp. 77-91.
- 35) La valeur des termes **ciel** et **air** dépend du contexte. Dans le contexte du "soir" et de "l'eau" le ciel acquiert une valeur positive ("Mais le passage des nuées avait laissé sur la rue comme une promesse de pluie qui l'a rendue plus sombre. Je suis resté longtemps à regarder le ciel" (p. 36), "J'avais tout le ciel dans les yeux et il était bleu et doré" (p. 32). Il en va de même dans le cas du terme **air**. (cf. p. 39).
- 36) Pour une définition des termes cosmologiques/noologiques, voir A.J. Greimas, 1966, p. 120.
- 37) L'analyse des transformations ainsi que l'analyse de l'organisation sémantique sont en partie fondées sur A.J. Greimas, 1966 et 1970, pp. 157-183.
- 38) L'Arabe se trouve en effet dans l'espace positif de l'eau (la source) et de l'ombre (cf. pp. 85-87).

2. LA LUNA E I FALO DE CESARE PAVESE LA CRISE DE LA MÉMOIRE

- 1) Nous renvoyons à l'édition Einaudi 1967.
- 2) Pour ces passages voir chapitre III.1.1.
- 3) Pour la distinction entre la mémoire "volontaire" et la mémoire "involontaire" voir *ibid.*

4) Entre les "révélations" de Proust dues aux "réminiscences" et les "stati di grazia" di Pavese, il y a une parenté frappante. Pour illustrer les "stati di grazia", nous citons les passages suivants: "I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo (...). Anche qui, comunque, ritorna il caso della "seconda volta": noi ammiriamo della realtà soltanto ciò che abbiamo già una volta ammirato", ("Stato di grazia", Pavese, 1962, pp. 307- 311) (c'est nous qui soulignons).

C'est le mérite d'Irène Hofer, d'avoir relevé les nombreux parallèles entre la pensée de Proust et celle de Pavese, voir I. Hofer, 1965, pp. 35-49.

5) Voir aussi pp. 31, 57, 164.

6) En ce qui concerne le dernier des passages cités, nous pensons que l'absence d'adverbes déictiques (tels que "fin'a oggi" ou "fin'a questo momento") indique qu'il s'agit d'une activité située, non au niveau temporel du narrateur, mais au niveau temporel du médiateur.

7) Par ce trait *La luna e i falò* se distingue clairement de *La Recherche*. Pour le problème d'immobilité/mobilité du narrateur dans la "Recherche", voir III, paragraphe 1.1.4.

8) Pour la chronologie générale, en ce qui concerne le schéma global de l'action, et les analepses/prolepses, en ce qui concerne les détails voir Préambule, paragraphe 1.

9) Voir Jean Rousset, 1973, p. 24.

10) Un exemple important de la mobilité du narrateur est fourni par *L'Emploi du temps*, de Butor.

11) Cf. le sentiment du "temps perdu" chez Proust.

12) Voir l'analyse de *L'Emploi du temps*, IV, paragraphe 4.

13) Il s'agit d'une forme de médiation caractéristique aussi de la "Recherche", voir III, paragraphe 3.1.

14) Le premier passage du roman constitue une exception à cette règle: "C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba." (p. 9) Le héros-narrateur semble vouloir indiquer ici sa capacité d'expliquer la motivation du héros-médiateur de retourner au pays d'enfance. On peut donc bien parler ici d'un "savoir plus" en ce qui concerne le rapport du héros-narrateur au héros-médiateur.

15) Estropié, Cinto a l'avantage d'être plus lié à la terre que le héros (voir Cl. Lévi-Strauss, 1955, pp. 428-444).

16) Voir Jacques Goudet, 1967, pp. 361-363, 367.

17) Par ses aspects stylistiques le roman de Pavese s'apparente à **L'Etranger** de Camus. Dans les deux cas, le style concis et dépouillé de traits littéraires (caractéristique de nombreux passages des deux textes) contribue à rapprocher le niveau de la narration de celui du narré.

18) Voir Jacques Goudet, 1967, pp. 361-363.

19) Pour la distinction entre les relations divergentes et convergentes, voir Bakhtine, 1970, pp. 258-260. Pour le phénomène de la coïncidence entre le discours du narrateur et celui du personnage, voir *ibid.*, pp. 290-291.

20) Pour la citation entre guillemets comme accentuation du rapport divergent entre la voix du narrateur et celle du personnage, voir V.N. Vološinov, 1973, p. 131.

21) Rares sont les passages dans lequel on distingue une différence entre le style du personnage et celui du narrateur. A titre d'exemple nous citons le passage suivant. Il s'agit d'un énoncé de Nuto, "parlé" au niveau du héros-médiateur (niv. temp. II) et raconté en style indirect libre. L'énoncé de Nuto contient des traits typiques du discours "personnel", alors que le texte du narrateur se distingue par des traits caractéristiques du discours poétique. La différence entre les deux discours est pourtant supprimée. Un passage en style indirect, dans lequel les traits caractéristiques du texte du narrateur s'entremêlent avec ceux du discours du personnage, fournit une sorte de transition entre les deux discours:

"E adesso mi raccontava della sua vita di musicante. I paesi dov'era stato li avevamo intorno a noi, di giorno chiari e boscosi sotto il sole, di notte nidi di stelle nel cielo nero (DN). Coi colleghi di banda che istruiva lui sotto una tettoia il sabato sera alla Stazione, arrivavano sulla festa leggeri e spediti; poi per due tre giorni non chiudevano più la bocca né gli occhi (DN + DP). - via il clarino, il bicchiere, via il bicchiere la forchetta, poi di nuovo il clarino, la cornetta, la tromba, poi un'altra mangiata, poi un'altra bevuta (...)" (DP) (pp. 16-17).

22) On trouvera dans les passages suivants des indications de la "texture-analyzing modification" comme variante du style indirect libre: "Non ci aveva creduto. Fino alla fine non ci aveva creduto" (p. 168) et "Il mattino che i neri fucilarono i due ragazzi sotto il platano e ce li lasciarono come cani (...)" (pp. 169-170).

23) La réponse de Nuto est racontée en style indirect.

24) Dans notre édition ainsi que dans l'édition originelle (Einaudi 1950) il n'y a pas de guillemets (chez Pavese remplacés par un tiret) à la fin du dernier énoncé de Nuto. Ceci semble appuyer notre thèse sur le statut de Nuto comme dernière instance de signification.

25) Voir M. Bal, 1977, p. 35.

26) Le rapport entre la dimension temporelle et la dimension spatiale, autrement dit, entre le "ritrovarsi" dans le passé et le "ritrovarsi" dans les lieux du paysage actuel, constitue l'un des traits particuliers par lesquels "la recherche" de Pavese se distingue de celle de Proust. La critique existentialiste de Pavese sur "la melancolia del passato" de Proust révèle cependant plus de parallèles que de différences entre les deux auteurs. Chez Proust tout comme chez Pavese (témoin le passage suivant) la "recherche" ne s'oriente pas seulement vers le passé mais aussi vers ce résidu du passé qui survit dans "le présent": "E per ritrovare questo stato, più che sforzo mnemonico si richiede scavo nella realtà attuale, denudamento della propria essenza. Se avremo visto con chiarezza il nostro fondo, non potremo non aver toccato anche ciò che fummo fanciulli.

A questo punto dell'indagine il tempo dilegua. La nostra fanciullezza, la molla di ogni nostro stupore, è non ciò che fummo ma che siamo da sempre. La durata non tocca gli istanti interiori: altrimenti quel sussulto di gioia, che ci accoglie nel ricordo assoluto, riuscirebbe inspiegabile. Qui ricordare non è muoversi nel tempo, ma uscirne e sapere che siamo", ("L'adolescenza", Pavese, 1962, pp. 313-316).

Pour la symbolique de l'archétype de la terre-mère ainsi que pour les significations symboliques de la vigne ("Qui il caldo più che scendere dal cielo esce da sotto - dalla terra, dal fondo tra le viti" (p. 29)) et de la maison, voir Gaston Bachelard, 1963(1948).

27) L'image du "falò" connote, ainsi que celle de la terre, des significations clairement sexuelles. Pour l'image du feu comme symbole sexuel et destructif, voir Gaston Bachelard, 1965(1949), pp. 73-98.

28) L'arbre, (le sapin de la Mora), constitue un symbole équivalent au symbole de la maison. A l'image des maisons brûlées correspond ainsi l'image de l'arbre taillé: " - Non c'è più il pino del cancello(...) - L'ha fatto tagliare il ragioniere, (...) L'ha fatto tagliare perché i pezzenti si fermavano all'ombra e chiedevano (...) " (p. 72).

29) Pour les sacrifices humains dans l'oeuvre de Pavese, voir Italo Calvino, 1966, pp. 107-110.

30) Santa est en effet arrêtée au moment où elle tente de rejoindre les partisans pour les renseigner sur les mouvements des "repubblicini" (voir p. 172).

31) Pour la discordance entre la technique narrative et l'imagination obsédante du poète dans *La luna e i falò*, voir l'excellente analyse de Philippe Renard, dans Renard, 1972, pp. 208-219.

3. LES DISTANCES NARRATIVES DANS LA CHUTE DE CAMUS

1) Nous renvoyons à l'Édition Gallimard (Collection Folio), 1975.

2) Pour la structure de cadre, voir B. Uspenski, 1972, 9, pp. 124-134.

3) Pour la distinction entre la narration itérative et la narration singulative voir G. Genette, 1972, pp. 145-149.

4) Voir la définition que H. Weinrich donne du passé défini comme "Tempus des Vordergrunds" utilisé dans la narration de la "unerhörte Begebenheit" (à l'opposé de l'imparfait défini comme "Tempus des Hintergrunds" et utilisé dans la narration des "Nebenumständen, Beschreibungen, Reflexionen (...)", (Weinrich, 1977, pp. 93-94). Pour la l'emploi de l'imparfait et du passé défini dans *La Chute* voir aussi M. Nøjgaard, 1971, pp. 291-320.

5) Cf. H. Weinrich sur l'imparfait comme temps verbal de l'exposition, de l'introduction et éventuellement comme "Tempusform der Ausleitung", (Weinrich, 1977, p. 93).

6) Voir par exemple pp. 57-58, 96-97, 100-101, 106-107.

7) Nous ne sommes donc pas d'accord avec Nøjgaard qui fait une distinction entre le niveau temporel de l'imparfait et celui du passé défini. Nous sommes d'avis que les niveaux temporels ne se déterminent pas à partir des temps verbaux, mais à partir de la position temporelle des faits racontés. Dans le cas présent, les niveaux temporels sont ceux du passé (y compris le passé parisien et un passé plus éloigné) et du présent de la situation narrative.

8) Cf. chapitre II, paragraphe 1.

9) Dans *La Chute*, roman où le sujet d'énonciation **parlant** utilise surtout l'imparfait et le passé défini, le passé composé ne fonctionne pas comme indication d'une situation narrative orale (cf. H. Weinrich, 1977, pp. 42-46, 77-79, 266-273), mais plutôt comme un temps verbal qui permet de raconter une action se déroulant à l'intérieur d'un espace de temps qui dure encore. (Pour cette définition du passé composé voir Georges Gougenheim, 1938, pp. 208-212 et Maurice Grévisse, 1975, p.

727). Clamence n'utilise donc pas le passé composé contre son habitude de **parler** comme on **écrit**. Il utilise avec conséquence, l'imparfait, le passé défini ainsi que le passé composé.

10) L'une des connotations les plus importantes ici est celle de l'écoulement régulier, sans accents, du temps. Les autres connotations sont bibliques (par rapport au (faux) prophète Jean-Baptiste) et dantesques.

11) Cf. Nøjgaard, 1971, p. 294.

12) Voir aussi p. 83: "A partir du moment où j'ai appréhendé qu'il y eût..." et pp. 79 et 89. Pour l'emploi du passé composé, voir **Grammaire Larousse**, paragraphe 496, p. 348, voir aussi la note 9.

13) Voir les passages: "Il faut le reconnaître (...)" (p. 53) et "Je vivais donc sans autre continuité que (...)" (p. 55).

14) Cf. schéma, I, paragraphe 3.

15) Pour cette variante, voir II, paragraphe 2.2.

16) La relation entre le narrateur et le narrataire dans **La Chute**, peut donc bien être considérée comme relation entre les visions du "savoir plus" et du "savoir moins", ou bien, comme l'a bien dit P. Gifford, comme relation de "polarity of designing foreknowledge and confident unawareness" (P. Gifford, 1978, p. 500).

17) Cf. J. Lévi-Valensi, 1970, p. 36.

18) Pour la distinction entre la collocation et l'interférence textuelle, voir Chapitre II, paragraphes 3.1. et 3.2.

19) Cf. M. Glowinski sur le "monologue parlé", structure commune aux **Confessions** du sous-sol de Dostojevskij et à **La Chute**: "Die Vergangenheit ist nicht an sich erzählenswert; sie dient dem Sprecher als Argument oder Exempel in der ideologischen Auseinandersetzung mit dem Gegenüber." (cité dans W. Schmid, 1973, p. 256).

20) Cf. M. Bakhtine, 1970, pp. 255-257.

21) Cf. A. Abbou, 1970, p. 113.

22) Nos catégories ne sont donc pas identifiables avec les types d'interrogation proposés par A. Abbou. Les types complets et incomplets d'Abbou sont d'ordre syntactiques et non d'ordre discursif, (cf. Abbou, 1970, pp. 114-117).

23) Cf. A. Abbou, 1970, p. 115. Pour la "coexistence de deux types de discours: un prétendu dialogue d'une part, un récit à la première personne de l'autre", voir J. Alter dans B.T. Fitch, 1976, p. 132.

24) M. Bakhtine, 1970, pp. 254, 255-256.

25) Le passage suivant est d'une complexité particulière: "Tenez, après tout ce que je vous ai raconté, que croyez-vous qu'il me soit venu? Le dégoût de moi-même? Allons donc, c'était surtout des autres que j'étais dégoûté." (p. 81). Ici la deuxième phrase peut être lue aussi bien comme une question du narrateur, que comme la reformulation interrogative d'un énoncé affirmatif de l'interlocuteur. Dans le premier cas il s'agit d'un exemple de polémique cachée, dans le deuxième cas d'un exemple de relation parodique.

26) Cf. aussi des formules du type "je l'avoue (...)" (pp. 33, 65).

27) Voir la définition du "quasi-dialogische Erzählmonolog", dans W. Schmid, 1973, pp. 255-257.

4. MICHEL BUTOR, L'EMPLOI DU TEMPS ET LE DEPASSEMENT DES DISTANCES NARRATIVES

1) Michel Butor, "Recherches sur la technique du roman", dans Butor, 1964, p. 92. Sur le roman de Kierkegaard voir aussi, "La Répétition" et "Une Possibilité" dans Michel Butor, 1960, pp. 79-109.

2) Ibid.

3) Michel Butor, "L'Usage des Pronoms Personnels dans le Roman", dans Butor, 1964, p. 64. A propos de la transformation de la structure à l'intérieur du roman, voir J. Rousset, 1973, p. 27.

4) Nous renvoyons à l'édition de Minuit, 1957.

5) Pour la composition "tragique" du roman voir G. Raillard, 1968, p. 101. Pour le style emphatique et parfois "racinien" voir Leo Spitzer, "Aspects de la technique des romans de M. Butor" dans L. Spitzer, 1970, pp. 502-503.

6) Cf. Jean Rousset, 1973, p. 27.

7) La pratique suivie par Jacques Revel ne dépasse pas seulement la poétique George Burton, mais aussi la poétique du roman policier formulée par Tzvetan Todorov. Selon T. Todorov, 1971, p. 57 "les

personnages de cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête **n'agissent pas**, ils apprennent" (c'est nous qui soulignons).

8) La lecture des notations faites en mai, lecture initiée à la fin de juillet (troisième partie), et, à ce qu'il semble, poursuivie dans l'espace temporel vide entre le jeudi 31 juillet et le lundi 4 août (voir pp. 196, 193-194) n'a évidemment pas de conséquences pour la narration des faits de mai, initiée au commencement de la troisième partie.

9) Voir Marcel Proust, VIII, pp. 421-422.

10) Nous croyons trouver ici, à la différence de Leo Spitzer, 1970, pp. 493-494, l'une des dénnotations les plus importantes du titre.

11) Nous parlerons plus loin de la symbolique de l'édifice inachevé.

12) Nous parlerons plus loin des aspects divers de la narration, de l'écriture et de la lecture.

13) Terme formé à partir du terme genettien "discours narrativisé".

14) Cf. J. Rousset, 1973, p. 29.

15) Pour une réalisation encore plus complète de cette structure voir pp. 229-230.

16) Voir J. Sturrock, 1969, p. 104.

17) Pour la distinction entre le style indirect libre de la distanciation et le style indirect libre "émotif", voir Préambule, paragraphe 3.

18) Cf. L. Spitzer, 1970, pp. 502-503.

19) Pour la fonction du "cauchemar", voir L. Dällenbach, 1977, p. 154.

20) Cf. J. Sturrock, 1969, p. 125.

21) Nous désignons par le terme **subordination** la relation où le héros-narrateur, figurant à l'intérieur du cadre, agit comme héros-personnage à l'intérieur de l'encadré.

22) Cf. L. Dällenbach, 1977, p. 158.

23) Pour ce trait, caractéristique de la mise en abyme, voir L. Dällenbach, 1977, p. 78.

24) Pour le rôle des mises en abyme des oeuvres d'art dans **L'Emploi du temps** voir L. Dällenbach, 1972.

- 25) Pour la notion d'auto-réflexion voir Dällenbach, 1977, p. 157.
- 26) Notion appartenant à la poétique de la mémoire de Jacques Revel (cf. pp. 280-281).
- 27) Pour la distinction entre la présentation "en bloc" de la mise en abyme et sa "dispersion" ou "éclatement" voir J. Ricardou, 1967, pp. 185-186.
- 28) Pour la détermination des mises en abyme selon leur position dans le syntagme narratif voir L. Dällenbach, 1977, p. 83.
- 29) Cf. pp. 196, 211, 229, 234, 236, 238, 246, 247.
- 30) Cf. les éléments de la mise en abyme "éclatée" du "Vitrail de Cain" selon J. Ricardou, 1967, pp. 187-188.
- 31) Cf. la conception de L. Dällenbach du dépassement du roman policier, L. Dällenbach, 1977, pp. 160-161.
- 32) Cf. L. Dällenbach, 1977, p. 155.
- 33) Cf. J. Sturrock, 1969, pp. 119-120.
- 34) Dans l'analyse précédente nous avons négligé de rendre compte de la mise en abyme représentée par le "cauchemar" au commencement de la cinquième partie; cette mise en abyme, conformément à une définition stricte du terme, unit dans un espace limité ce qui se trouve épars dans un espace étendu. C'est ici que le héros "revit" toute son année à Bleston, sa léthargie, son réveil et ses efforts de délivrance au moyen de l'écriture. Pour une analyse de cette mise en abyme complète, nous renvoyons à L. Dällenbach, 1977, p. 154.
- 35) Aspect signalé par Dällenbach, 1977, p. 157 et par G. Raillard, 1968, p. 99.
- 36) Les signes méta-narratifs des miroirs sphériques fonctionnent par rapport aux espaces du roman de la même façon que les miroirs de van Eyck et de Matzys (cf. L. Dällenbach, 1977, pp. 19-22). Pour une analyse du miroir convexe dans la maison des Burton voir G. Raillard, 1968, pp. 98-99.
- 37) Non seulement la métaphore de la vitre (de la fenêtre), mais aussi celle de la glace (et de la rosée) est liée au personnage de Burton, cf. la description de la première rencontre "au coeur de l'hiver, au milieu de ces quelques jours de ciel **clair glacé**, de **gelée blanche** le matin sur les toits de Dew Street, de **flaques** dures dans les rues (...)" (p. 287) (c'est nous qui soulignons).

38) Cf. La distinction entre le miroir "récepteur" et le miroir "diffuseur" chez G. Raillard, 1968, p. 99.

39) Le nom du héros connote évidemment, d'une part, le réveil, d'autre part, la révélation.

5. CONCLUSION

1) Robbe-Grillet, 1963, p. 149.

2) Cf. Gérard Genette, 1972, p. 193.

3) Cf. *ibid.* pp. 194, 230.

4) Pour l'extension du principe de l'incertitude pendant le "post-modernisme", voir Brian McHale, 1979, p. 89.

CONCLUSION

VERS UNE NOUVELLE TYPOLOGIE

DU ROMAN A LA PREMIERE PERSONNE

- 1) Les théories de Mendilow, de Hamburger et de Glowinski représentent une conception trop générale du récit à la première personne (voir chapitre II, paragraphe 1).
- 2) Cf. F. Stanzel, 1976 (1964) et 1979.
- 3) Cf. F. Stanzel, 1976, pp. 16, 25-39.
- 4) Cf. *ibid.* pp. 17, 25-39.
- 5) Cf. F. Stanzel, 1979, pp. 287-288.
- 6) Cf. G. Genette, 1972, p. 232.
- 7) Cf. *ibid.* p. 231.
- 8) Cf. J. Rousset, 1973, p. 26.

BIBLIOGRAPHIE

Abbou, André

1970,

"Les structures superficielles du discours dans *La Chute*: essai d'analyse des formes linguistiques", in *Revue des lettres modernes*, Albert Camus 3, pp. 101-126.

Adorno, Theodor W.

1978 (1954/1956),

"Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in Hillebrand, Bruno, *Zur Struktur des Romans*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 104-110.

Albérès, R.M.

1964,

Michel Butor. *Classiques du XXe siècle*. Editions Universitaires, Paris.

Alter, Jean

1976 (1974),

Intervention au Colloque sur l'Analyse du discours à l'Université de Toronto, 1974, in Léon, P. et Mitterand, H., *L'Analyse du discours*, C.E.C. Montréal, pp. 131-135.

Auerbach, Erich

1977 (1946),

Mimesis. *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke Verlag, Bern.

Bachelard, Gaston

1963 (1948),

La terre et la rêverie du repos, José Corti, Paris.

1965 (1949),

La psychanalyse du feu, Collection idées, Gallimard, Paris.

Bakhtine, Mikhail

1968,

"L'énoncé dans le roman", dans *Langages* 12, pp. 126-132.

1970,

La poétique de Dostolevski, Editions du Seuil, Paris.

- Bal, Mieke
1977, **Narratologie**, Klincksieck, Paris.
1978, **De theorie van vertellen en verhalen**, Coutinho, Muiderberg.
- Barilli, Renato
1977 (1972),
La linea Svevo - Pirandello, Mursia, Milano.
- Barrier, M.G.
1966,
L'Art du récit dans "l'Etranger" d'Albert Camus, Nizet, Paris.
- Barth, John
1980,
"The literature of Replenishment, Postmodernist Fiction", in **The Atlantic**, vol 245, no. 1, pp. 65-71.
- Barthes, Roland
1953,
Le Degré zéro de l'écriture, Editions du Seuil, Paris.
1963,
"Préface" in Morrisette, Bruce, **Les Romans de Robbe-Grillet**, Editions de Minuit, Paris 1963, pp. 9-16.
1964,
Essais Critiques, Editions du Seuil, Paris.
1966,
"Introduction à l'analyse structurale du récit", in **Communications**, 8, pp. 1-27.
- Beckett, Samuel
1965 (1931),
Proust, J. Calder, London.
- Benveniste, Emile
1966,
Problèmes de linguistique générale, I, Gallimard, Paris.
- Blin, Georges
1958,
Stendhal et les problèmes du roman, José Corti, Paris.
- Bollnow, Otto Friedrich
1969,
Existenzphilosophie, Kohlhammer, Stuttgart.

- Bonnier, H.
1959, **Albert Camus et la force d'être**, Vitte, Lyon-Paris.
- Bourneuf, Roland et Oueillet, réal
1975, **L'Univers du roman**, Presses Universitaires de France, Paris.
- Bradbury, Malcolm and McFarlane, James
1976, **Modernism**, Penguin, Middlesex-New York.
- Brée, Germaine
1969 (1950),
Du Temps perdu au Temps retrouvé. Introduction à l'oeuvre de Marcel Proust, Les Belles Lettres, Paris.
- Bronzwaer, W.J.M.
1970, **Tense in the Novel, An Investigation of some Potentialities of Linguistic Criticism**, Wolters-Noordhoff, Groningen.
- 1975, "Deixis as a Structuring Device in Narrative Discourse: an analysis of Poe's 'The Murder in the Rue Morgue' ", in **English Studies**, volume 56, Number 4, pp. 345-359.
- 1975, "A Hypothesis Concerning Deictic Time-Adverbs in Narrative Structure", in **Journal of Literary Semantics**, Number 4, pp. 53-72.
- 1980 (1977), "Over het lezen van narratieve teksten" in Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W., Ibsch, E. (éd.), **Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap**, Ambo, Baarn, pp. 229-256.
- 1978, "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of **Great Expectations**, in **Neophilologus**, 62, pp. 1-18.
- Butor, Michel
1960, **Répertoire I**, Les éditions de Minuit, Paris.
- 1964, **Répertoire II**, Les éditions de Minuit, Paris.
- Buuren, Maarten van
1979, "Descriptions métaphoriques. La présentation des personnages chez Proust" (communication au neuvième Congrès de

- l'Association Internationale de Littérature Comparée, Innsbruck, de 20 au 24 août, 1979, (à paraître).
- 1980,
 "L'essence des choses. Etude de la description dans l'oeuvre de Claude Simon", in *Poétique* 43, pp. 324- 333.
- Calvino, Italo
 1966,
 "Pavese e i sacrifici umani", in *Revue des Etudes Italiennes*, 12, pp. 107-110.
- Cohn, Dorrit
 1966,
 "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style", in *Comparative Literature* XVIII, 2, pp. 97-112.
- Deguisse, Pierre
 1961,
 "Michel Butor et le "nouveau roman", in *French Review*, XXXV, pp. 127-156.
- Doležal, Lubomir
 1973,
Narrative Modes in Czech Literature, University of Toronto Press.
- Dresden, Samuel
 1941,
L'Artiste et l'Absolu. Paul Valéry et Marcel Proust, van Gorcum, Assen.
- 1949,
Bezonken avonturen, Meulenhoff, Amsterdam.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan
 1972,
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris.
- Dällenbach, Lucien
 1972,
Le Livre et ses Miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor, Minard, Paris.
- 1977,
Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme, Editions du Seuil, Paris.

Eco, Umberto

1968,

**La struttura assente, Introduzione alla ricerca semio-
logica**, Bompiani, Milano.

Faulkner, Peter

1977,

Modernism, The Critical Idiom, Methuen, London.

Fiedler, Leslie

1975,

"Cross the Border - Close that Gap. Postmodernism" , in
Cunliffe, Marcus (éd.), **American Literature Since 1900**, vol.
II, pp. 344-366.

Fitch, Brian T.

1960,

"Narrateur et narration dans 'L'Etranger' d'Albert Camus,
analyse d'un fait littéraire", in **Archives des Lettres
Modernes**, no. 34, pp. 3-84.

1968,

"Aspects de l'emploi du discours indirect libre dans
'L'Etranger' ", in **Albert Camus I, La Revue des lettres
modernes**, pp. 81-91.

1970,

"Une voix qui se parle, qui nous parle, que nous parlons,
ou l'espace théâtrale de **La Chute**", in **Albert Camus 3,
Revue des lettres modernes**, pp. 59-80.

1976 (1974),

"Locuteur, délocuteur et allocutaire dans **La Chute** de
Camus", Communication au Colloque sur **l'Analyse du dis-
cours** à L'Université de Toronte, 1974, in Léon, P. et
Mitterand, H., **L'analyse du discours**, C.E.C., Montréal, pp.
123-135.

Flaubert, Gustave

1926,

Correspondance II, Conard, Paris.

Fletcher, John and Bradbury, Malcolm

1976,

"The Introverted Novel", in Bradbury, Malcolm and McFar-
lane, James, **Modernism**, pp. 394-415.

Fokkema, D.W.

1974,

"Method and Programme of Comparative Literature" in
Synhthesis: Bulletin du Comité National de littérature
Comparée de la République Socialiste de Roumanie I, pp. 51-
63.

- 1979a (1974),
 "Some Observations on Modernism as a Period Code with Reference to Thomas Mann's *Der Zauberberg*", in Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg, (eds.), *A Semiotic Landscape: Proceeding of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milan, June, 1974 (The Hague: Mouton, 1979, pp. 634-638).
- 1979b,
 "Het modernisme: Overwegingen bij de beschrijving van een periodecode", *Forum der Letteren*, 20, pp. 1-10.
- 1980 (1977),
 "Methode en programma van de vergelijkende literatuurwetenschap", in Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W., Ibsch, E. (éd.), *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap*, Ambo, pp. 337-352.
- 1980,
 "An Interpretation of *To the Lighthouse*. With Reference to the Code of Modernism", in *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 4, pp. 475-500.
- 1981 (1979),
 "Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism with Reference to the Interpretation of *Les Faux-Monnayeurs*", Conférence faite au Synopsis 2, *Narrative Theory and Poetics of Fiction*, Tel Aviv University, 17.6-25.6, 1979. (à paraître dans *Poetics Today*, III).
- Friedman, Alan
 1967 (1966),
The Turn of the Novel, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Fusco, Mario
 1973,
Italo Svevo. Conscience et réalité. NRF, Gallimard, Paris.
- Genette, Gérard
 1972,
Figures III, Editions du Seuil.
- Gide, André
 1975 (1925),
Les Faux-Monnayeurs, Folio, Gallimard, Paris.
- Gifford, P.
 1978,
 "Socrates in Amsterdam: the uses of irony in *La Chute*", in *The Modern Language Review*, 73, 3, pp. 499-513.

- Glowinski, Michal
1974,
 'Der Dialog im Roman'', in *Poetica*, 6, pp. 1-16.
1977,
 '"On the First-Person Novel'', *New Literary History*, IX, pp.
 103-115.
- Goudet, Jacques
1967,
 '"Note sur l'univers et sur le style de Pavese romancier'', in
 Revue des Etudes Italiennes, 13, pp. 347-370.
- Gougenheim, Georges
1938,
 Système grammaticale de la Langue Française, Bibliothèque
 du Français Moderne, Paris.
- Greimas, Algirdas Julien
1966,
 Sémantique Structurale, Librairie Larousse, Paris.
- Grévisse, Maurice
1975,
 Le Bon Usage. Grammaire française avec des remarques sur
 la langue française d'aujourd'hui. Editions Duculot, Gem-
 bloux, Hatier, Paris.
- Hamburger, Käte
1966,
 Philosophie der Dichter - Novalis, Schiller, Rilke, Kohlham-
 mer, Stuttgart.
1976,
 Rilke. Eine Einführung, Ernst Klett Verlag, Stuttgart.
1977 (1968),
 Die Logik der Dichtung, Klett - Cotta, Stuttgart.
- Hassan, Ihab
1975,
 Paracriticisms. Seven Speculations of the Times, University
 of Illinois Press.
- Heuvel, Pierre van de
1977,
 '"Le discours rapporté'', in *Neophilologus*, 62, pp. 19-38.
1980,
 '"Parole, Mot et Silence: les avatars de l'énonciation dans
 L'Etranger d'Albert Camus'', à paraître dans **Cahiers Albert**
 Camus, numéro 10, NRF, Gallimard, Paris.

- Hofer, Irene
1965,
Das Zeiterlebnis bei Cesare Pavese und seine Darstellung im dichterischen Werk, Keller Verlag, Winterthur.
- Hollington, David
1976,
"Svevo, Joyce and Modernist Time", in Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, **Modernism**, pp. 430- 442.
- Houston, J.P.
1962,
"Temporal Patterns in *A la recherche du temps perdu*" in **French Studies**, XVI, pp. 34-46.
- Ibsch, Elrud
(1980) 1977,
"Periodisieren: de historische ordening van literaire teksten", in Bronzwaer, W.J.M., Fokkema, D.W., Ibsch, Elrud (éd.), **Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap**, Ambo, Baarn, pp. 284-297.
- Imberty, Claude
1976,
"Svevo e la crisi delle lettere" in **Revue des Etudes Italiennes**, XXII, pp. 239-247.
- Ingarden, Roman
1968,
Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Max Niemeyer, Tübingen.
- Iser, Wolfgang
1972,
Der implizite Leser, Fink Verlag, München.
- Jakobson, Roman
1963,
Essais de linguistique générale, Les éditions de Minuit.
- Jauss, Hans Robert
1970 (1955),
Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu", Carl Winter - Universitätsverlag, Heidelberg.
- Jens, Walter
1962 (1957),
Statt einer Literaturgeschichte, Neske Verlag, Pfullingen.

- Kermode, Frank
1968, *Continuities*, Routledge and Kegan Paul, London - New York.
- Kristeva, Julia
1969, *Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris.
1970, "Une poétique ruinée", présentation dans Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Editions du Seuil, Paris.
- Kuna, Franz
1976, "The Janus-faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann", in Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, *Modernism*, pp. 443-452.
- Lejeune, Philippe
1975, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris.
- Lepschy, Anna-Maria
1979, "Come la parola sa varcare il tempo". Tempo e narrazione nella 'Coscienza di Zeno', in *Lettere Italiane*, XXXI, 1, pp. 52-75.
- Lévi-Strauss, Claude
1955, "The Structural Study of Myth", of Myth", in *Myth, A Symposium, Journal of American Folklore*, vol. LXXVII, n. 270, pp. 428-444.
- Lévi-Valensi, Jacqueline
1970, "La Chute, ou la parole en procès, in Albert Camus 3, *Revue des lettres modernes*, pp. 33-58.
- Levin, Harry
1966, *Refractions. Essays in Comparative Literature*, Oxford University Press.
- Lodge, David
1976, "The Language of Modernist Fiction. Metaphor and Metonymy", in Bradbury, Malcolm and McFarlane, James, *Modernism*, pp. 481-496.

- 1977,
The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature, Edward Arnold, London.
- Lyons, Laurence Gill
 1978,
 "Related Images in **Malte Laurids Brigge** and **La Nausée**", in **Comparative Literature**, XXX, 1978, pp. 53-71.
- McFarlane, James and Bradbury, Malcolm (eds.)
 1976,
Modernism. Penguin. Middlesex - New York.
- McHale, Brian
 1978,
 "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts", in **PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature**, 3, pp. 249-287.
- 1979,
 "Modernist Reading, Post-Modern Text: The Case of **Gravity's Rainbow**", in **Poetics Today**, I, 1-2, Special Issue, **Literature, Interpretation, Communication**, pp. 85-110.
- Mendilow, A.A.
 1952,
Time and Novel, P. Nevill, London.
- Morrissette, Bruce
 1963,
Les Romans de Robbe-Grillet, Les éditions de Minuit, Paris.
- Muller, Marcel
 1965,
Les voix narratives dans La Recherche du Temps perdu, Droz, Genève.
- Musarra, Ulla,
 1981a,
 "La categoria del tempo in **La luna e i falò**", in **Contesto** 4 (à paraître).
- 1981b(1980),
 "Dino Buzzati et les procédés du récit à la première personne", Communication au Colloque Buzzati, Nice 9.5 - 11.5. 1980, in **Cahiers Dino Buzzati**, 5 (à paraître).
- Nivelle, Armand
 1959,
 "Sens et structure des Cahiers de **Malte Laurids Brigge**", in **La Revue d'Esthétique**, 12, pp. 5-32.

- Nøjgaard, Morten
1971,
"Temps et espace dans *La Chute* de Camus", in *Orbis Litterarum*, 26, pp. 291-320.
- Pariente, J.C.
1968,
"L'Etranger et son double", in *Albert Camus I, Revue des lettres modernes*, pp. 64-80.
- Pascal, Roy
1977,
The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel, Manchester University Press.
- Ouellet, Réal (et Roland Bourneuf)
1975,
L'univers du roman, Presse Universitaires de France, Paris.
- Pavese, Cesare
1962 (1951),
La letteratura americana e altri saggi, Einaudi, Torino.
- Pouillon, Jean
1946,
Temps et Roman, NRF, Gallimard, Paris.
- Prince, Gerald
1973,
"Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- Proust, Marcel
1948 (1919),
Pastiches et Mélanges, NRF, Gallimard, Paris.
- Raillard, G.
1968,
Butor, la bibliothèque idéale, Gallimard, Paris.
- Renard, Philippe
1972,
Pavese, prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture, Librairie Larousse, Paris.
- Ricardou, Jean
1967,
Problèmes du Nouveau Roman, Editions du Seuil, Paris.

- 1973,
Le Nouveau Roman, Editions du Seuil, Paris.
- Robbe-Grillet, Alain
 1963,
Pour un nouveau roman, Idées, NRF, Gallimard, Paris.
- Romberg, Bertil
 1962,
Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, Almqvist et Wiksell, Stockholm.
- Rossum-Guyon, Françoise v.
 1970,
Critique du roman. Essai sur "La Modification" de Michel Butor, Gallimard, Paris.
- Rousset, Jean
 1962,
Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, José Corti, Paris.
- 1965-1966,
"Trois romans de la mémoire", dans **Cahiers Internationaux du Symbolisme**, 9 et 10, pp. 75-84.
- 1973,
Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman, José Corti, Paris.
- Sarraute, Nathalie
 1966 (1956),
L'ère du soupçon, Idées NRF, Gallimard, Paris.
- Sartre, Jean Paul
 1964 (1947),
"Préface", dans Nathalie Sarraute, **Portrait d'un Inconnu**, Collection 10/18, Paris.
- 1947,
Situations I, NRF, Gallimard, Paris.
- 1964 (1948),
Situations II, NRF, Gallimard, Paris.
- Schmid, Wolf
 1973,
Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskijs, Fink Verlag, München.
- Spitzer, Leo
 1970,
Etudes de style, Gallimard, Paris.

- Stahl, August
1979,
Rilke-Kommentar II, Winkler Verlag, München.
- Stanzel, Franz
1976,
Die typischen Formen des Romans, Vandenhoeck/Ruprecht, Göttingen.
1979,
Theorie des Erzählens, Fink Verlag, München.
- Starobinski, Jean
1970,
La relation critique, Gallimard, Paris.
- Stephens, Anthony R.
1974,
Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins, Herbert Lang Verlag, Bern u. Frankfurt/M.
- Sturrock, John
1969,
The French New Novel. Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Oxford University Press, London.
- Tadié, Jean-Yves
1971,
Proust et le roman, Gallimard (Bibliothèques des Idées), Paris.
- Tans, J.A.G.
1962,
"La Poétique de l'Eau et de la Lumière d'après l'oeuvre d'Albert Camus", in **Style et Littérature**, van Goor Zonen, La Haye, pp. 77-95.
- Titunik, Irwin R.
1977,
"Das Problem des skaz, Kritik und Theorie", in Haubrichs, Wolfgang, Lili, **Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Erzählforschung** 2, Vandenhoeck/Ruprecht, Göttingen, pp. 114-140.
- Todorov, Tzvetan
1966,
"Les catégories du récit littéraire", in **Communications** 8, pp. 125-151.

- 1971,
Poétique de la prose, Editions du Seuil, Paris.
- 1972,(et Ducrot, Oswald),
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,
 Editions du Seuil, Paris.
- Tynjanov, J.A.
 1972 (1921),
 "Dostojevskij und Gogol. Zur Theorie der Parodie" in
 Stridter, Jurij, **Russischer Formalismus**, Fink Verlag, Mün-
 chen, pp. 302-371.
- Ullmann, Stephen
 1963,
The Image in the Modern French Novel, Basil Blackwell,
 Oxford.
 1964 (1957),
Style in the French Novel, Basil Blackwell, Oxford.
- Uspenski, B.
 1972,
 "Poétique de la composition", in **Poétique**, 9, pp. 126-134.
- Viggiani, Carl A.
 1961,
 "L'Etranger d'Albert Camus", in **Configurations Critiques
 d'Albert Camus I**, *Revue des lettres modernes*, VIII, pp. 103-
 136
- Vološinov, V.N.
 1973,
Marxism and the Philosophy of Language, Seminar Press, New
 York - London.
- Weinrich, Harald
 1977 (1964),
Tempus. Besprochene und erzählte Welt, Kohlhammer, Stutt-
 gart.
- Wellek, René
 1975 (1963),
Concepts of Criticism, Yale University Press, New Haven.
- Woolf, Virginia
 1966 (1925),
Collected Essays, II, The Hogarth Press, London.

Zavarzadeh, Mas'ud

1976,

The Mythopoeic Reality. The Postwar American Nonfiction Novel, University of Illinois.

Zima, Peter V.

1980a,

L'ambivalence romanesque. Proust - Kafka - Musil. Le Sycomore, Paris.

1980b,

Textsoziologie, Sammlung Metzler, Stuttgart.

1980c,

"Indifferenz und verdinglichte Kausalität: Albert Camus 'L'Etranger'. Zur Soziologie des Romantextes", in **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, 30.2. pp. 169-190.

INDEX

- Abbou, André, 356, 357, 365.
 Adorno, Theodor W., 336, 365.
 Alain-Fournier, 61, 136, 295, 297, 314, 315, 341.
 Albérès, R.M.,
 Le Grand Meaulnes, 133, 134, 147, 156, 295, 341.
 Alter, Jean, 357, 365.
 Auerbach, Erich, 332, 365.
 Bachelard, Gaston, 354, 365.
 Bakhtine, Mikhaïl, VIII, 3, 19, 21, 49, 50, 321, 323, 328, 329,
 340, 353, 356, 357, 365.
 Bal, Mieke, VII, 3, 9, 11, 321, 354, 366.
 Balzac, Honoré de, 28.
 Le Lys dans la vallée, 28, 30, 34, 36, 37, 39, 42, 48, 54,
 55, 56, 57, 327.
 Barilli, Renato, 340, 361.
 Barrier, M.G., 180, 349.
 Barth, John, 344, 366.
 Barthes, Roland, 164, 169, 321, 345, 346, 348, 349, 366.
 Beckett, Samuel, 163, 174, 178, 309, 313, 334, 366.
 Malone Dies, 178, 366.
 Molloy, 178.
 L'Innommable, 174, 178, 309.
 Benveniste, Emile, 322, 334.
 Bergson, Henri, 167, 168.
 Blin, Georges, 320, 321, 346, 366.
 Bollnow, Otto Friedrich, 341, 366.
 Bonnier, Henri, 349, 367.
 Borges, Jorge Luis, 163.
 Bourneuf, Roland, 320, 367.
 Bradbury, Malcolm, 331, 332, 340, 344, 367.
 Brée, Germaine, 88, 333-335, 367.
 Brontë, Charlotte, 29.
 Jane Eyre, 29, 41, 325.
 Bronzwaer, W.J.M., 322, 324, 328, 329, 367.
 Butor, Michel, 164, 170, 172, 173, 174, 178, 179, 257, 306,
 308, 315, 352, 367.
 L'Emploi du temps, 173, 179, 257-294, 303-308, 309, 314,
 315, 319, 333, 334, 342, 347, 348, 352, 357-360.
 Buuren, Maarten van, 337, 348, 367.
 Calvino, Italo, 354, 368.
 Camus, Albert, 166, 179, 234, 295, 302, 348, 353, 355.
 La Chute, 179, 234-257, 300-302, 309, 314, 315, 355-357.

L'Etranger, 166, 174, 179-204, 295-297, 299, 302, 309, 314, 315, 348-351, 353.
 Chamisso, Adalbert v., 28.
 Peter Schlemihl, 28.
 Chateaubriand, François-René de, 326.
 René, 326.
 Cohn, Dorrit, 368.
 Conrad, Joseph, 61, 315, 340.
 Under Western Eyes, 147, 430.
 Constant, Benjamin, 28, 25.
 Adolphe, 28, 35.
 Dällenbach, Lucien, 333, 334, 342, 343, 348, 358, 359, 368.
 Defoe, Daniel, 27.
 Moll Flanders, 27, 28, 30, 49, 54, 55, 325, 327, 328.
 Robinson Crusoe, 28, 30, 42, 325, 326, 328.
 Dickens, Charles, 27, 30, 42.
 David Copperfield, 27, 28.
 Great Expectations, 27, 28, 30, 33, 34, 36-42, 45, 48, 49, 50, 52-57, 325, 328.
 Diderot, Denis, 327.
 La Religieuse, 327.
 Doležel, Lubomír, 321, 369.
 Dos, Passos, 165, 168.
 Dostoievski, 323, 356.
 Les Confessions du Sous-sol, 323, 356.
 Dresden, Samuel, 368.
 Ducrot, Oswald, 322, 368.
 Eco, Umberto, 343, 369.
 Eichendorff, Joseph v., 28.
 Aus dem Leben eines Taugenichts, 28.
 Faulkner, Peter, 331, 369.
 Faulkner, William, 61, 165, 168, 169.
 Sartoris, 165, 168.
 The Sound and the Fury, 165, 168.
 Fiedler, Leslie, 344, 369.
 Fitch, Brian T., 180, 183, 349, 350, 357, 369.
 Flaubert, Gustave, 18, 62, 164, 320, 332, 369.
 Correspondance, 369.
 Madame Bovary, 18-19.
 L'Education Sentimentale, 320.
 Fletcher, John, 332, 344, 369.
 Fokkema, D.W., 331, 332, 343, 369-370.
 Friedman, Alan, 342, 370.
 Fromentin, Eugène, 25, 326.
 Dominique, 25, 326.
 Fusco, Mario, 340, 370.
 Genette, Gérard, I, 3, 4, 5, 10, 11, 26, 30, 109, 148, 313, 319, 327, 330, 332-338, 342, 348, 350, 355, 360, 361, 370.

Gide, André, 61, 136, 137, 166, 168, 297, 314, 315, 331, 370.

Les Faux-Monnayeurs, 331, 370.

La Porte étroite, 136, 137, 147, 156, 295, 296.

Gifford, P., 356, 370.

Glowinski, Michal, 321, 326, 328, 356, 361, 371.

Goudet, Jacques, 353, 371.

Gougenheim, Georges, 334, 35, 371.

Greimas, algirdas Julien, 351, 371.

Grévisse, Maurice, 350, 355, 371.

Hamburger, Kate, 324, 326, 327, 341, 361, 371.

Hassan, Ihab, 344, 371.

Heidegger, Martin, 167, 174, 341.

Hemingway, Ernest, 179.

Heuvel, Pierre v.d., 321, 328, 350, 351, 371.

Hofer, Irene, 352, 372.

Hollington, David, 339-340, 346, 372.

Houston, J.P., 335-336, 372.

Husserl, Edmund, 165.

Ibsch, Elrud, 331, 372.

Imberty, Claude, 342, 371.

Ingarden, Roman, 324, 372.

Iser, Wolfgang, 328, 372.

Jakobson, Roman, 322, 333, 372.

Jammes, Francis, 139.

Jauss, Hans Robert, 319, 320, 324, 336, 372.

Jens, Walter, 346, 372.

Joyce, James, 61, 167, 168, 332.

Keller, Gottfried, 27, 28, 330.

Der grüne Heinrich, 27, 31, 50, 325, 330.

Kermode, Frank, 344, 373.

Kristeva, Julia, 373.

Kuna, Franz, 332, 373.

Lepschy, Anna-Maria, 339, 340, 373.

Lejeune, Philippe, VII, 373.

Lesage, 27.

Gil Blas, 27, 28, 30, 31, 325, 327.

Lévi-Strauss, Claude, 353, 373.

Lévi-Valensi, Jacqueline, 356, 373.

Levin, Harry, 331, 332, 373.

Lodge, David, 333, 335, 342, 344, 348, 373.

Lyons, Laurence Gill, 341, 373.

Mann, Thomas, 61, 178, 340.

Dr. Faustus, 178, 340.

Marivaux, 55, 325, 328.

La vie de Marianne, 55, 325, 328.

Mauriac, François, 171.

La fin de la nuit, 171.

McFarlane, James, 331, 340, 344, 374.

McHale, Brian, 322, 360, 374.

Mendilow, A.A., 25, 26, 324, 326, 361, 374.

Morrisette, Bruce, 166, 345, 374.

Muller, Marcel, 88, 333-334, 337, 374.

Musarra, Ulla, 374.

Musil, Robert, 61.

Musset, Alfred de, 28.

La Confession d'un enfant du siècle, 28, 33, 35.

Nabokov, Vladimir, 163.

Nivelle, Armand, 341, 343, 374.

Nøjgaard, Morten, 355, 356, 375.

Oeullet, Réal, 320, 375.

Pariente, J.C., 180, 349, 375.

Pascal, Roy, 323, 375.

Pavese, Cesare, 179, 205, 233, 297, 298, 307, 315, 351, 354, 375.

La luna e i falò, 179, 205-233, 297-299, 309, 314, 351-355.

Pouillon, Jean, 3, 7, 168, 320, 327, 346, 375.

Prévost, Abbé, 25.

Manon Lescaut, 25.

Cleveland, 327.

Prince, Gerald, 375.

Proust, Marcel, 61, 66, 88, 148, 151, 165-169, 172, 205, 206, 296-298, 306-308, 314, 315, 320, 331, 332, 334-338, 340, 352, 358, 375.

A la recherche du temps perdu, 66-116, 142-145, 146, 148-158, 205, 296, 314, 332, 333, 335-338, 341-342, 352, 358.

Raillard, Georges, 357, 359, 360, 375.

Renard, Philippe, 355, 375.

Ricardou, Jean, 288, 359, 375.

Rilke, Rainer Maria, 61, 66, 136, 147, 314, 315, 341.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, 136, 137-140, 154, 156-157, 302, 341.

Rivière, Jacques, 88.

Robbe-Grillet, Alain, 164-166, 167, 169, 170-174, 176-178, 308-309, 313, 342, 345-348, 360, 376.

L'Année dernière à Marienbad, 169, 176.

Dans le labyrinthe, 178, 309.

La Jalousie, 176, 178, 309.

Romberg, Bertil, 324, 376.

Rossum-Guyon, Françoise v., 376.

Rousset, Jean, II, 3, 26, 313, 324, 326, 327, 333, 335-336, 338-339, 343, 352, 357, 358, 361, 376.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 27, 49.

Volupté, 49-52, 55-56, 325, 327.

Sarraute, Nathalie, 164, 167, 169, 176, 178, 309, 313, 346, 348, 376.

Martereau, 178, 309.

Planétarium, 309.

- Portrait d'un Inconnu**, 177-178, 348.
- Sartre, Jean Paul, 140, 147, 164, 167-172, 174, 177-180, 195, 341-342, 345-348, 350, 376.
- La Nausée**, 140-141, 147, 152, 154-155, 159, 166, 173, 176, 178, 296, 347.
- Schmid, Wolf, 321, 322, 356, 357, 376.
- Simon, Claude, 172-173.
- Spitzer, Leo, 357, 358, 376.
- Stahl, August, 341, 376.
- Stanzel, Franz, 4, 313, 315, 319, 324, 326, 342, 343, 361, 377.
- Starobinski, Jean, 327, 376, 377.
- Stendhal, 321.
- Le Rouge et le Noir**, 321.
- Stephens, Anthony R., 341, 343, 377.
- Stifter, Adalbert, 27, 325.
- Der Nachsommer**, 27-28, 30.
- Sturrock, John, 341, 347, 348, 358, 359, 377.
- Svevo, Italo, 61, 66, 116, 167, 176, 295, 297, 308, 315, 338.
- La Coscienza di Zeno**, 116-136, 141, 145-146, 148-158, 301, 304, 338-340, 342, 347.
- Thackeray, William, 27, 31, 325, 328.
- Henry Esmond**, 27, 327.
- The memoirs of Barry Lyndon**, 31, 327.
- Tadié, Jean-Yves, 26, 324, 335, 336, 337, 377.
- Tans, J.A.G., 351, 377.
- Titunik, Irwin R., 377.
- Todorov, Tzvetan, 320, 322, 357-358, 377.
- Tynjanov, J.A., 338, 378.
- Ullmann, Stephen, 338, 349, 378.
- Uspenski, B., 325, 355, 378.
- Verlaine, Paul, 139.
- Viggiani, C.A., 349, 378.
- Vološinov, V.N., VIII, 17, 20, 21, 47, 322, 323, 329, 337, 351, 353, 378.
- Weinrich, Harald, 196, 322, 349, 350, 351, 355, 378.
- Wellek, René, 331, 332, 378.
- Wolf, Virginia, 61, 166-168, 321, 331, 332, 346, 378.
- Zavarzadeh, Mas'ud, 344, 379.
- Zima, Peter V., 332, 351, 379.

SAMENVATTING

In dit boek wordt de beschrijving van de evolutie van een genre, de herinneringsroman van het modernisme (1910-1940) en van de jaren na het modernisme (1940-1960), in een narratologisch kader geplaatst. Het levert tegelijk een bijdrage tot een typologie, die niet alleen betrekking heeft op het klassieke type van het eerste persoonsverhaal, met name de herinneringsroman, maar ook op de moderne varianten hiervan.

In het eerste hoofdstuk (**Préambule narratologique**) wordt er (met behulp van vooral de theorieën van Gérard Genette en Mikhail Bakhtine) een narratologisch model geschetst. Dit model, dat de relaties tussen de intra- en de extradiegetische focalisatie- en narratie-activiteiten illustreert, wordt in het tweede hoofdstuk (**Le roman-mémoires traditionnel**) ingevuld door toetsing aan de herinneringsroman van de 18e en de 19e eeuw (Defoe, Dickens, Balzac, Sainte-Beuve, Keller e.a.).

De constitutieve kenmerken van de traditionele herinneringsroman zijn de **retrospectiviteit** en de temporele **distantie**. Deze kunnen onder andere leiden tot **distanciëring**. De ik-verteller (held-verteller) distancieert zich van zijn vroegere "ik" (de held-personage). De distancieering kan expliciet zijn: de held-verteller levert duidelijk commentaar op zijn vroeger gedrag. Zij kan echter ook impliciet ter uitdrukking komen. Dit gebeurt door middel van discrepantie tussen de intradiegetische en de extradiegetische focalisatie-activiteiten, tussen het "zien" en het inferieure "weten" van de held-personage en het superieure "weten" van de held-verteller. De discrepantie tussen de twee focalisatie-activiteiten wordt meestal begeleid door textuele discrepantie. De held-verteller distancieert zich niet alleen van de opinies van de held-personage, maar ook van de wijze waarop deze worden uitgedrukt. De persoonstekst wordt object van de door de vertellerstekst uitgedrukte distancieering. De distancieering kan gerealiseerd worden door collocatie van de persoons- en de vertellersstekst (de persoonstekst wordt ingebed in een "auctoriele" vertellerstekst) of door tekstinterferentie. In het laatste geval

"vertelt" de verteller de woorden of gedachten van het personage en laat hierbij blijken dat hij zich relativiserend-kritisch verhoudt tot de oorspronkelijke intentie van het personage. De distanciërings-technieken die hier aan de orde komen kunnen beschouwd worden als illustraties van wat Mikhaïl Bakhtine noemt het "passieve dialogisme". In de traditionele roman bevindt de held-verteller zich in een absoluut superieure positie, terwijl de held-personage (ook waar hij als intradiëgetische focalisator of secundaire "verteller" figureert) zich in een object-positie bevindt waarvan hij zich nauwelijks kan emanciperen.

In het derde hoofdstuk (*Le roman-mémoires du modernisme*) wordt de modernistische herinneringsroman bestudeerd. Het blijkt dat de structuur van de traditionele herinneringsroman nu gewijzigd wordt. Deze modificering is gedeeltelijk in overeenstemming met de gedurende het modernisme heersende algemene narratieve procédés. In *A la recherche du temps perdu* probeert de held-verteller de temporele distantie, de afstand tussen zijn heden en zijn verleden, te overwinnen. Dit resulteert in de toepassing van een aantal nieuwe narratieve procédés, zoals het invoegen van een intermediaire activiteit, de activiteit van het zich herinnerende "ik", die in *La Recherche* een zelfstandige handeling uitmaakt; de afwezigheid van de distanciëring; de spatiale (en gedeeltelijke synchrone) ordening van de herinnerde handeling in plaats van de temporele (diachrone) ordening; expansie van de intradiëgetische focalisatie- en vertelactiviteiten en reductie van de extradiëgetische activiteiten. Overige nieuwe procédés zijn onder andere de thematisering van de herinneringsactiviteit en de auto-reflexiviteit zowel in de vorm van expliciete becommentariëring van de in het werk zelf gebruikte procédés als in de vorm van "mises en abyme". In *La Coscienza di Zeno* van Italo Svevo worden de traditionele procédés van de herinneringsroman gebruikt tot op het moment waar de held-verteller zich van de onomkeerbaarheid van de tijd bewust wordt en waar hij besluit het schrijven van de *mémoires* te vervangen door het schrijven van een dagboek. De traditionele procédés, die reeds in de eerste hoofdstukken hun artificialiteit en ontoereikendheid bewezen hebben, worden in het laatste hoofdstuk door de held-verteller verworpen en vervangen door tegengestelde procédés: in plaats van retrospectief vertellen ("narration ultérieure") en distanciëring is er nu sprake van simultaan of quasi-simultaan vertellen. De held-verteller bevindt zich midden in de vertelde handeling. Deze combinatie van procédés van de herinneringsroman en procédés van de dagboekroman vinden

wij terug in een groot aantal modernistische romans. In het geval dat het dagboek in de herinneringen ingebed is (zoals in *La porte étroite* van André Gide) wordt het verleden als het ware van binnen herbeleefd. In het geval dat de herinneringen in het dagboek ingebed zijn (zoals in *Malte Laurids Brigge* van Rilke) kan het verleden fungeren als een extra dimensie van het heden. Deze mogelijkheid wordt echter ontkend door de held-verteller van Sartres *La Nausée*: het verleden kan niet meer opgeroepen worden; degene die zijn herinneringen opschrijft doet niets dan vluchten in het verleden in plaats van zijn eigen heden te aanvaarden.

Hoofdstuk vier is gewijd aan de evolutie van de herinneringsroman na 1940, de herinneringsroman in de context van het existentialisme en de Nouveau Roman. In de inleidende paragrafen over de romantheorieën en kritieken van o.a. Sartre en Robbe-Grillet wordt aangetoond dat deze evolutie vooral gezien kan worden als aflossing van de modernistische traditie: de aspecten van discontinuïteit lijken belangrijker te zijn dan de aspecten van continuïteit. Deze voorlopige conclusie wordt enigszins genuanceerd door de hierop volgende analyses van vier herinneringsromans uit de jaren 1940 tot 1960. Juist in de herinneringsroman blijken de aspecten van continuïteit een meer dominante rol te spelen dan de aspecten van discontinuïteit. De geanalyseerde romans nemen elk een duidelijke plaats in binnen het kader van de voortzetting en de vernieuwing van de modernistische traditie: *L'Étranger* van Camus door de inbedding van het dagboek in de *mémoires*, waardoor het retrospectieve vertellen met het simultane en quasi-simultane vertellen gecombineerd wordt en de afstand tussen het heden en het verleden formeel overwonnen wordt; *La luna e i falò* van Cesare Pavese door de techniek van de intermediaire (intradiëgetische) herinneringsactiviteit (waarbij de waarde van het proustiaanse "optimisme" echter ontkend wordt); *La Chute* van Camus door de neutralisering van de distantie tussen het verleden en het heden en door verschuiving van de distanciëring van de relatie tussen de held-verteller en de held-personage naar de relatie tussen de held-verteller en zijn "interlocuteur"; *L'Emploi du temps* van Butor tenslotte door de experimentele bewerking van de proustiaanse "recherche" en van de mogelijkheden die door de combinatie van het schrijven van een dagboek en het schrijven van herinneringen geboden worden. In het algemeen kan geconcludeerd worden dat de herinneringsroman na 1940 vooral als voortzetting en in enkele gevallen, door het excessieve gebruik van de modernistische procédés, als vernieuwing van de modernistische traditie beschouwd

kan worden.

In hoofdstuk vijf worden de geanalyseerde romans op grond van hun specifieke typologische kenmerken geclassificeerd. Het blijkt dat er sprake is van twee hoofdtypen, die tussen het traditionele type (de traditionele herinneringsroman uit de 19e eeuw) en de "postmodernistische" variant hiervan (de "eerste-persoons - presens-roman") geplaatst kunnen worden.

CURRICULUM VITAE

Ulla Musarra-Schrøder werd geboren te Mariager, Denemarken, op 24 december 1939. Van 1959 tot 1967 studeerde zij Algemene Literatuurwetenschap aan de Universiteit van Aarhus. Gedurende de studiejaren 1961, 1963 en 1964 studeerde zij in Tübingen, Rome en Parijs. Van 1969 tot 1975 doceerde zij Deense letterkunde aan de Instituten voor Skandinavistiek te Groningen, Amsterdam en Utrecht. Sinds september 1975 is ze verbonden aan het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap te Nijmegen. Zij is getrouwd en heeft twee kinderen.



STELLINGEN

behorend bij Ulla Musarra-Schrøder: *Le roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*. APA-Holland University Press, 1981.

I

Het gebruik van het begrip *code* in de literatuurwetenschap is zinvol, wanneer het begrip van de „sterke” code vervangen wordt door het begrip van de „zwakke” codes en wanneer het onderzoek gefundeerd is op een theorie van „overcodering” of van interactie tussen (tegenstrijdige) literaire codes of subcodes, of op een theorie van de dynamiek van het literaire „polysysteem” (Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, pp. 50, 61-68, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, pp. 328-343, Itamar Even-Zohar, „Polysystem Theory”, in *Poetics Today*, I, 1979, pp. 287-310). De bezwaren die P. F. Schmitz heeft tegen het gebruik van het begrip *code*, zijn niet van toepassing op literatuurhistorisch onderzoek dat het begrip in de zin van een conventie of een systeem hanteert, waarvan de regels voortdurend door interferentie van andere (secundaire) systemen min of meer ingrijpend doorbroken worden (P. F. Schmitz, „De codemode in de literatuurwetenschap”, in *Forum der Letteren*, 1980, pp. 283-295).

II

Bij de reconstructie van een literaire periode-code (eventueel genre-code) dient men niet alleen rekening te houden met de in poetica's en tijdschriften expliciet geformuleerde normen, maar ook met de normen die in de literaire werken door redundante kenmerken impliciet gegeven zijn.

III

Bij de reconstructie van literaire codes biedt de confrontatie van de periode of het genre in kwestie met de aangrenzende periodes of genres een eerste onmisbare aanzet.

IV

In de meeste studies over het modernisme heeft men terecht de nadruk op die verschijnselen gelegd die van een reactie tegen de traditie getuigen (zie: M. Bradbury/J. McFarlane, *Modernism*, Middlesex 1976, pp. 19-55). Hierbij heeft men echter te weinig aandacht geschonken aan het feit dat het modernisme in vele opzichten bij vroegere „pre-realistische” periodes aansluit.

V

De term „quasi-autobiographischer Ich-Roman”, die F. Stanzel voor de herinneringsroman gebruikt, suggereert ten onrechte, dat dit roman-type meer autobiografische elementen zou bevatten dan andere literaire types of genres (F. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1979, pp. 270-272). Dezelfde onjuiste suggestie wordt gewekt door S. Chatman, wanneer hij spreekt over „'autobiographical' or first-person narration” (S. Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca and London 1978, p. 158).

VI

Narratieve teksten met meerdere vertellende of sprekende „ik's” moeten, voor zover de teksten (zoals *The Waves* van Virginia Woolf of *The Sound and the Fury* en *As I Lay Dying* van William Faulkner) indicaties van de activiteit van een extradiëgetische vertel-instantie inhouden, niet als varianten van het ik-verhaal, maar als varianten van het personele verhaal beschouwd worden.

VII

Door het feit dat de door hem geanalyseerde romans in typologisch opzicht gedeeltelijk verschillen, verliest het boek van Bertil Romberg over het ik-verhaal (*Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Stockholm 1962) aan samenhang en consistentie.

VIII

Door bepaalde romans van Butor, Simon en Pinget als „romans de la mémoire” te classificeren vervaagt Jean Rousset de mogelijkheid om dergelijke romans als moderne varianten van het grondtype, de „roman-mémoires”, te beschouwen (Jean Rousset, „Trois romans de la mémoire, Simon, Butor, Pinget”, in *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, 9-10, 1965-1966, pp. 75-84).

IX

In sommige moderne eerste-persons-presens-verhalen (zoals bijvoorbeeld enkele verhalen van de door het existentialisme beïnvloede Dino Buzzati en *Nooit meer slapen* van W. F. Hermans (zie W. Blok, *Tijdopnamen*, Groningen 1971, p. 12) fungeert de werkwoordsvorm als iconisch teken van de situatie van de, in de angst en twijfel van het *nu*, gevangen ik-figuur (zie voor het iconische teken A. van Zoest, *Semiotiek*, Baarn 1978, pp. 83-91, zie ook Mieke Bal, *Narratologie*, Paris 1977, bijvoorbeeld pp. 75, 108, 127-128, 146, 154).

X

Wanneer Umberto Eco aan esthetische berichten, waarin de poetische functie overheerst, de eigenschap van „auto-reflexiviteit” (autoriflessività) toekent, verleent hij aan deze term een te ruime betekenis (Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, pp. 61-67, *Trattato de semiotica generale*, Milano 1975, pp. 329-331).

XI

Gezien de verwarring rond het gebruik en de definitie van de begrippen „Entwicklungsroman” en „Bildungsroman”, verdient het aanbeveling, het eerste begrip voor het genre als hoofdcategorie en het tweede begrip (naast bijvoorbeeld de begrippen „kunstenaars- en zwerversroman”) voor het genre als subcategorie te gebruiken (zie Lothar Köhn, „Entwicklungs- und Bildungsroman, ein Forschungsbericht”, in DJV, 1968, Heft 3 en 4, pp. 427-473 en pp. 590-632).

XII

In de Europese literatuurgeschiedschrijving geeft men te weinig aandacht aan het literaire oeuvre en met name aan de experimentele ik-verhalen van Søren Kierkegaard.

XIII

Om te voorkomen dat de resultaten, die in kleine taalgebieden (zoals Denemarken) op het gebied van de algemene literatuurwetenschap bereikt worden, in de internationale discussie te weinig worden opgemerkt is het noodzakelijk dat onderzoekers uit die taalgebieden regelmatig in een van de drie hoofdtalen publiceren en/of dat de internationale vaktijdschriften specifieke rubrieken voor onderzoekverslagen van de kleine taalgebieden reserveren.

XIV

De kwaliteit en vooral de homogeniteit van door studenten gezamenlijk geschreven werkstukken zouden door de beschikbaarheid van speciale, voor studenten ingerichte gespreks- en werkkamers gunstig beïnvloed kunnen worden.

XV

De vrouw die zich „volledig” voor haar gezin „opoffert”, doet zichzelf en, per slot van rekening, ook haar man en kinderen te kort.

